



BOLLETTINO N. 88

ACCADEMIA DEGLI EUTELETI



**ACCADEMIA DEGLI EUTELETI
DELLA CITTÀ DI SAN MINIATO AL TEDESCO**

88

ΑΚΕΝΤΗΤΟΣ ΦΕΡΕΝΙΚΟΣ



FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI SAN MINIATO

in sovraccoperta:
Un secondo, 2012
Luca Lupi



BOLLETTINO N. 88

ACCADEMIA DEGLI EUTELETI



**ACCADEMIA DEGLI EUTELETI
DELLA CITTÀ DI SAN MINIATO AL TEDESCO**

88

ΑΚΕΝΤΗΤΟΣ ΦΕΡΕΝΙΚΟΣ



FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI SAN MINIATO

in sovraccoperta:
Un secondo, 2012
Luca Lupi



*La direzione del Bollettino dell'Accademia degli Euteleti
esprime la sua gratitudine
alla Fondazione Cassa di Risparmio di San Miniato
che, con il suo contributo,
sostiene la pubblicazione del presente volume.*

BOLLETTINO

DELLA



Con il contributo della
Direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali
Ministero della Cultura

Accademia degli Euteleti
DELLA CITTÀ DI SAN MINIATO

Rivista di Storia – Lettere – Scienze ed Arti

n. 88

SAN MINIATO AL TEDESCO – DICEMBRE 2021



Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato
Piazza XX Settembre, 21, 56027, San Miniato (PI).
accademiaeuteleti@gmail.com

Accademia fondata il 2 ottobre 1822 con Reale e Imperiale Rescritto Sovrano del Granduca di Toscana
Accademia istituita il 10 Luglio 1947 con Decreto di riconoscimento della personalità giuridica
Decreto del Presidente della Repubblica Italiana del 10 Luglio 1947,
Presidente De Nicola.

Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato n° 88/2021



Il Bollettino è edito con il contributo
della Fondazione Cassa di Risparmio di San Miniato – anno 2021



L'Accademia degli Euteleti riceve il contributo della Direzione Generale
per i Beni Librari e gli Istituti Culturali del Ministero della Cultura

Comitato scientifico

Saverio Mecca, presidente
Luca Macchi
Roberta Roani

Il programma editoriale di ciascun numero della rivista è elaborato dal Comitato Scientifico che applica una procedura di selezione, valutazione e miglioramento editoriale.
La selezione degli autori avviene su invito.

Stampato in 400 copie non numerate su carta Fedrigoni Arcoset, 90 gr, usomano, di pura cellulosa ecologica
Finito di stampare a San Miniato presso la Tipografia Bonghi, Via Augusto Conti 10,
San Miniato, Pisa

Progetto grafico: Saverio Mecca

Fotografia sovracoperta: Luca Lupi

Messa in pagina: Photochrome - Empoli

Iscritto nel Registro dei Periodici presso la Cancelleria del Tribunale di Pisa in data 2 settembre 1958, n° 11

ISSN 2281-521X

Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato

[Testo stampato]

Diritti di riproduzione 2021: Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato

Ai lettori del Bollettino

In questo secondo anno di crisi pandemica l'Accademia degli Euteleti si è trovata costretta a sospendere tutte le attività nella propria sede, le conferenze, gli incontri e le mostre di arte, ma non ha sospeso la pubblicazione del suo Bollettino annuale. Il 12 dicembre 2021 è pubblicato e distribuito.

Il prossimo anno 2022 sarà il duecentesimo anno della fondazione dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato con Reale e Imperiale Rescritto Sovrano del Granduca di Toscana. È in preparazione un programma di convegni distribuiti nell'arco dell'anno e dedicati a temi e linee di sviluppo della comunità e del territorio che possano sostenere la sua crescita civile, culturale ed economica, missione storica dell'Accademia onorata fin dalla sua fondazione, secondo la illuminata visione dei fondatori.

È in questa prospettiva che il Bollettino n° 88 dell'anno 2021 propone, come sua tradizione, un'ampia e qualificata selezione di articoli dei Soci e degli studiosi invitati alla collaborazione. I contributi trattano temi di riflessione sul periodo che stiamo vivendo, storia, storia dell'arte e dell'architettura in Toscana e del territorio; la qualità dei contributi lo rendono non solo uno dei più importanti bollettini delle accademie toscane, ma anche uno strumento per la costruzione della storia dei nostri luoghi.

La varietà e diversità dei contributi, appropriata al carattere di miscellanea nel sommarsi negli anni come tessere di un mosaico compone un ritratto continuamente arricchito del territorio di San Miniato, del Valdarno e della Toscana: una risposta alle esigenze di conoscenza critica della comunità mediante un costante impegno culturale e scientifico dell'Accademia e degli autori che contribuiscono.

Rivolghiamo di nuovo un appello a tutti i soci, gli amici e i sostenitori dell'Accademia, alle Istituzioni del territorio perché ne sostengano, anche economicamente, le attività e le pubblicazioni a beneficio dell'intera comunità.

Un particolare ringraziamento va rivolto alla Fondazione Cassa di Risparmio di San Miniato e al Ministero della Cultura.

San Miniato, lì 12 dicembre 2021

Il Presidente dell'Accademia degli Euteleti
Saverio Mecca

INDICE

SAVERIO MECCA Il diritto alla prossimità per città e territori sani e sostenibili	p. 9
ROSSANO NISTRI QUANTE CORNA HA LA CAVALLA? I giochi infantili nella Toscana preindustriale, sullo scenario del <i>Malmantile racquistato</i> di Lorenzo Lippi	15
FRANCESCO SALVESTRINI Per una storia religiosa e sociale della città di San Miniato dalle pergamene inedite dal convento di San Francesco (secoli XIII-XV)	65
MARIO BRUSCHI Ancora su 'Chaterina', madre di Leonardo da Vinci	85
COSTANTINO CECCANTI "Il qual ciborio gostò scudi 600 [...]". Giorgio Vasari e il ciborio di San Zeno a Pistoia: la riscoperta di un'architettura	123
LAMIA HADDA Zriba el-Alia: storia e architettura berbera in Tunisia	147
LORENZO BACCI Reimpiego, Collezionismo e Antiquaria a Terricciola	163
ANGELO FABRIZI Tangenze alfieriane a San Miniato	183
DANIELE VERGARI Echi napoleonici a San Miniato fra reducismo, memoria locale e public history (prima parte)	207
DON FRANCESCO RICCIARELLI Note del Pievano di Cigoli sul manoscritto del "Grande Miracolo" (1791)	225
MICHELE FIASCHI Diego Angioletti, un toscano protagonista del risorgimento	229
ANTONELLA BERTINI La Scuola Elementare Rurale di Ponte a Egola da Comunale a Statale	233
MARZIO GABBANINI, ALEXANDER DI BARTOLO L'archivio della Fondazione Dramma Popolare di San Miniato: un patrimonio della comunità sanminiatese	251

RICCARDO SPINELLI Pandolfo Reschi, Atanasio Bimbacci e Francesco Corallo al servizio del principe cardinale Francesco Maria de' Medici: nuovi documenti	261
FABIO SOTTILI Elena Fondra, artista poliedrica tra 'Novecento' e Fellini	281
STEFANO RENZONI Quasi un diario. I "Ricordi artistici" di Ferdinando Folchi	335
LUCA MACCHI Firenze nei dipinti di Giorgio De Chirico (terza parte) dalla Grande Guerra all'alba del Surrealismo	363
NICOLA MICIELI Dilvo Lotti pittore napoleonico	379
GIUSEPPE A. CENTAURO Verso il nuovo Stadio "Artemio Franchi" di Firenze, conservazione e rinnovamento	397
LUCA LUPI, ILARIA MARIOTTI Esposizione	423
MARIA FANCELLI Sul diario dell'Ufficiale della Regia Marina Italiana Giobatta Cerutti	431
FRANCESCO FIUMALBI La strage di Valicandoli - 20 luglio 1944	435
GIUSEPPE CHELLI BAMBINI IN CAMICIA NERA. La guerra e la caduta del Fascismo viste con gli occhi di un bambino	651
PIERA CHELI Ricordi di una bambina nel 1944	465
<i>Vita dell'Accademia 2021</i>	473

Il diritto alla prossimità per città e territori sani e sostenibili

SAVERIO MECCA

Città vuote

Sosteneva Walter Gropius, l'architetto fondatore della scuola Bauhaus nella Germania di Weimar, che "l'architetto inizia dove finisce l'ingegnere", affermando che il continuo progettare che trasforma i nostri territori deve essere guidato, oltre che da una base tecnica e razionale, da una visione globale e sistemica, oggi si direbbe olistica, nella quale si riuniscano cultura e natura in un equilibrio dinamico, come dinamica è la vita, e sostenibile per tutti gli esseri viventi.

L'epidemia mondiale ci sta mostrando, ora che se ne intravede la possibile fine grazie ai vaccini, che niente potrà e dovrà essere come prima, che tutto dovrà essere cambiato. Da questo momento l'architetto inizia dove finisce il virologo, da cui tutti abbiamo imparato duramente quanto sia complessa la vita sulla Terra e come sia necessario coltivare una visione e un agire globale.

Fra i grandi cambiamenti che l'epidemia Covid-19 ci sta costringendo a prendere in considerazione, quelli delle nostre città, grandi e piccole, degli spazi e dei luoghi dove viviamo, dovranno arrivare subito dopo, se non insieme, a quelli sanitari.

Nei momenti più difficili, le immagini delle città vuote e svuotate improvvisamente di persone e di funzioni si sono intrecciate nei nostri occhi increduli con le immagini degli ospedali e dei volti nascosti, rendendo evidente a tutti noi la fragilità e l'insostenibilità dei nostri insediamenti, del modo di abitare i nostri territori, una fragilità che prima solo alcuni esperti avevano percepito e analizzato.

Le città oggi: fragili e insostenibili

Le città, storicamente, sono alla base della nostra vita relazionale; sono, insieme all'addomesticamento degli animali e delle piante, oltre diecimila anni fa, la grande invenzione su cui si è fondato il nostro processo di civilizzazione. Negli ultimi secoli, e in particolare nel XX secolo, le aree urbane hanno svolto un ruolo chiave per lo sviluppo dei territori e delle comunità in ogni regione del mondo. Le organizzazioni internazionali, prima della pandemia, prevedevano che il livello mondiale di urbanizzazione sarebbe arrivato nel 2050 al 69% e nelle regioni più sviluppate addirittura al 86%. La crisi globale COVID ci suggerisce che queste proiezioni, già oggi potenzialmente catastrofiche, dovranno essere rivedute e sostituite da previsioni fondate su nuove visioni e strategie incentrate sulla salute, la cultura e l'equilibrio con la natura. La Commissione Europea ha lanciato nel 2021 il progetto *New European Bauhaus* perché ha percepito l'esaurimento del modello di crescita urbana praticato negli ultimi tre secoli e ha avviato un processo corale di costruzione di una nuova visione e di nuovi modelli di habitat, guidato dall'Europa e fondato su una progettazione nuova e diffusa, rispondente

a criteri di sostenibilità, inclusione e estetica.

Le città sono oggi al centro dell'attenzione, le grandi città e le piccole città. Con l'epidemia, le grandi città sono emerse come un luogo critico in cui si concentrano e si acuiscono problematiche complesse e contraddittorie. La diffusione dei contagi, del COVID19 oggi, e da sempre dell'influenza periodica e di altre epidemie finora sottovalutate, ha fatto percepire la fragilità di un sistema di insediamenti fondati sulla concentrazione fisica dei luoghi di "produzione", sulla specializzazione funzionale delle città e dei territori, sulla perdita del rapporto con la natura. Una fragilità e insostenibilità che risultano accelerate dagli effetti del riscaldamento globale (e da una delle sue manifestazioni più importanti, che chiamiamo cambiamento climatico, di cui ancora non conosciamo tutte le conseguenze sulla natura vivente), dalla crescente artificializzazione dei territori, dall'aumento dei problemi di salute fisica e psicologica, dall'ineguaglianza delle persone e dei territori che genera alienazione, diminuzione delle opportunità economiche per molti, frammentazione sociale e conflitti.

Le città laboratori viventi per il cambiamento

Allo stesso tempo, le città sono i *living lab*, i laboratori viventi delle nostre comunità, i luoghi primari, densi di relazioni, dove si costruiscono e si sperimentano nuove visioni e soluzioni innovative in cui, partendo dalle fragilità insostenibili, si può avviare un processo collettivo per immaginare e trasformare i luoghi nei quali abitiamo. Dobbiamo immaginare e costruire giorno per giorno un nuovo modello di territorio in cui centri maggiori e minori diano luogo a territori policentrici e territorialmente equi, che sia coerente con gli obiettivi di crescita intelligente come postulati al punto 11¹ dei *Sustainable Development Goals* promossi dalla Organizzazione delle Nazioni Unite ONU²: *Make cities inclusive, safe,*

¹ Obiettivo 11: Città e comunità sostenibili. Undicesimo obiettivo ONU.

Rendere le città e gli insediamenti urbani inclusivi, sicuri, resilienti e sostenibili.

L'obiettivo previsto entro il 2030 è assicurare l'accesso a un'abitazione sicura e a prezzi accessibili. L'indicatore deputato a misurare il progresso in direzione di questo obiettivo è la percentuale di popolazione urbana che vive in baraccopoli o insediamenti informali. Fra il 2000 e il 2014, la percentuale è calata dal 39% al 30%. Tuttavia, il numero assoluto di persone che vivono nelle baraccopoli è passato dai 792 milioni nel 2000 a un numero stimato di 880 milioni nel 2014. L'aumento demografico e la disponibilità di migliori soluzioni abitative ha causato un aumento della migrazione da aree rurali ad urbane. (Fonte Wikipedia: https://it.wikipedia.org/wiki/Obiettivi_di_sviluppo_sostenibile)

² Gli obiettivi di sviluppo sostenibile, OSS (in inglese: Sustainable Development Goals, SDG) sono una serie di 17 obiettivi interconnessi, definiti dall'Organizzazione delle Nazioni Unite come strategia "per ottenere un futuro migliore e più sostenibile per tutti".[1] Sono conosciuti anche come Agenda 2030, dal nome del documento che porta per titolo *Trasformare il nostro mondo. L'Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile*, che riconosce lo stretto legame tra il benessere umano, la salute dei sistemi naturali e la presenza di sfide comuni per tutti i paesi.

Gli obiettivi di sviluppo sostenibile mirano ad affrontare un'ampia gamma di questioni relative allo sviluppo economico e sociale, che includono la povertà, la fame, il diritto alla salute e all'istruzione, l'accesso all'acqua e all'energia, il lavoro, la crescita economica inclusiva e sostenibile, il cambiamento climatico e la tutela dell'ambiente, l'urbanizzazione, i modelli

resilient and sustainable (rendere le città inclusive, sicure, resilienti e sostenibili).

Penso che l'esperienza dell'epidemia, della clausura nei primi mesi e delle regole di distanziamento fisico per la riduzione dei contagi ci abbia fatto percepire, anche con sofferenza, il valore della "prossimità": un concetto antico, fondativo dell'idea di città, che oggi emerge essenziale nelle sue dimensioni materiali e immateriali, geografiche e fisiche, relazionali ed emozionali, e che ci può essere da guida sia per interpretare e comprendere i modi con cui abitiamo nei nostri territori, sia per immaginare un futuro, anche molto prossimo, che sia davvero inclusivo, sicuro, resiliente e sostenibile.

L'esigenza di prossimità

L'idea stessa di città, fin dalla sua invenzione, risponde sostanzialmente all'esigenza di *prossimità*, un'esigenza che la rivoluzione industriale avviata circa tre secoli or sono e le tecnologie della produzione industriale e della comunicazione hanno interpretato ed espresso come prossimità fisica e concentrazione nei territori delle produzioni e, di conseguenza, delle persone, improntando gli spazi di vita, le città e i territori alle esigenze della produzione e dell'organizzazione scientifica del lavoro; basti pensare alle grandi migrazioni interne del Novecento, in tutta Europa e in Italia, dalle campagne e dai centri urbani minori verso le città più grandi.

Ma mentre le persone, anche forzatamente, si concentravano nelle città, si generavano al tempo stesso, paradossalmente, separazione e distanziamento sia nelle relazioni interpersonali e sociali, sia con la vita naturale, oltre a spinte di separazione e antagonismo fra gli insediamenti dei territori "deboli" e "forti".

Il grande e inaspettato "esperimento" sociale della primavera 2020 ha reso evidente le separazioni causate dalla ridotta e impedita prossimità fisica, e ha suggerito a molti di noi nuove interpretazioni che pur ancora stentano ad emergere come nuovi modi di vita. Da una concezione ottocentesca di prossimità solo fisico-meccanica, cominciamo a intuire e a percepire la necessità di una sua declinazione più complessa, in cui la prossimità fisica, indispensabile in molte attività e necessaria alla vita sociale, sia complementare a una prossimità relazionale, fisica ed emozionale, e si integri, intrecci e scambi con la prossimità digitale di dati, di informazioni, di servizi e di relazioni che in questo frangente abbiamo iniziato a sperimentare.

La prossimità materiale e immateriale

La progettazione dei luoghi dove viviamo e lavoriamo, la cosiddetta "rigenerazione urbana" che è ancora centrata su pur indispensabili dimensioni edilizie e immobiliari-finanziarie, dovrà misurarsi su obiettivi di qualità più alti e complessi, assumendo come primo obiettivo la prossimità materiale e immateriale, fisica e relazionale, di comunicazione e di emozione, per ogni progetto di trasformazione urbana, pubblico e privato, di produzione e di servizi. Se è vero, ed è vero, che tutto cambia e deve cambiare, anche in relazione al riscaldamento globale e ai rischi di riduzione della diversità della vita sul pianeta, le nostre idee e i nostri

di produzione e consumo, l'uguaglianza sociale e di genere, la giustizia e la pace. (Fonte Wikipedia: https://it.wikipedia.org/wiki/Obiettivi_di_sviluppo_sostenibile)

progetti di nuovi ambienti di vita, urbana e non, dovranno fondarsi su una più intensa e felice ipotesi di prossimità con la propria comunità madre, il proprio territorio, il sistema di relazioni affettive e parentali, con i paesaggi culturali di appartenenza, e, ancor più, di una prossimità con la natura, natura “selvaggia” e natura “addomesticata”, una prossimità fisica, emozionale, ma anche produttiva.

Il diritto alla prossimità

La prossimità assume oggi la forza di un diritto fondamentale di tutti i cittadini: un diritto alla prossimità che riguarda i servizi e le infrastrutture, gli spazi e i luoghi pubblici, la natura selvatica e la natura “curata”, un diritto che appartiene a chi abita nei sistemi urbani più consolidati e a chi abita nelle aree indebolite e svuotate in seguito ai processi migratori interni; un diritto alla prossimità che è un diritto ad equivalenti possibilità indipendentemente da dove si sceglie di abitare, oltre il genere o il reddito; un diritto che sarà essenziale per la sostenibilità e la resilienza delle comunità del XXI secolo.

Più in generale le città e i luoghi trasformati dall'uomo dovranno essere espressione della “prossimità” delle comunità con l'ambiente naturale, in una nuova solidarietà fra natura e cultura. Le diverse interazioni fra ambiente naturale, società e cultura hanno generato nei secoli un patrimonio (materiale e immateriale) che costituisce un elemento determinante dell'identità dei luoghi e delle comunità e delle persone che ne fanno parte.

Oltre i “borghi” e i “15 minuti”

Le città, grandi e piccole, devono quindi ripensarsi, partendo dalle esigenze profonde delle persone; tutti insieme dobbiamo ripensarle, con una visione più larga e duratura nel tempo, progettando, anche alla luce della rivoluzione digitale, nelle città e nei territori, nuove interpretazioni dell'esigenza di prossimità delle persone ancor prima dei processi di produzione.

Le grandi città come Parigi, seguita da Barcelona, Milano, Firenze e tante altre, hanno lanciato messaggi e progetti per “la città dei 15 minuti”. Qualcuno, cercando di cavalcare la tendenza, parla di nuovi borghi: la dimensione della mobilità è importante, sottintende le ragioni del perché e come muoversi, ma accentuare la durata della mobilità rischia di attenuare e banalizzare l'esigenza di prossimità, mentre il concetto di “borgo” sembra suggerire nostalgie e ritorni al passato.

Una città più intensa, più libera e più semplice

Prossimità non è solo ridurre i costi economici e ambientali della mobilità delle persone; prossimità significherà rendere possibile a tutti l'accesso ai servizi di base, da quelli sanitari della prevenzione, della cura e della telemedicina - che dovranno essere diffusi nel territorio e non più concentrati in poche strutture ospedaliere - a quelli dell'educazione e della formazione - valorizzando le possibilità offerte dalle nuove tecnologie - a quelli commerciali di base, alle biblioteche e ai luoghi di socializzazione, a quelli della cura del corpo, agli spazi pubblici di relazione e agli spazi di gioco e di sport al chiuso e all'aperto, ai teatri e ai cinema, alla rete di dati e di informazioni che rendano possibile la nuova prossimità digitale con tutte le implicazioni che stiamo scoprendo e sperimentando.

Abbiamo bisogno di città più intense, più libere e più semplici, più capaci di

sostenere una vita comunitaria, più resiliente e sostenibile, perché chi le abita le conosce, le comprende e può partecipare alla loro gestione.

Le amministrazioni e la politica dovranno aprire, in modo concreto, alla possibilità di pensare, progettare e sperimentare - coinvolgendo e includendo gli abitanti - una nuova visione di una rete di città, di un territorio policentrico, realizzando una prossimità arricchita ed estesa, materiale e immateriale, pensata come un diritto dei cittadini: il diritto individuale e collettivo alla prossimità.

Le nuove città policentriche e prossime possono nascere già da domani, stimolando tutti i soggetti, dalle amministrazioni comunali, alle regioni, ai grandi gestori delle reti, delle infrastrutture e dei servizi, incentivando e limitando soggetti pubblici e privati sulla base di una nuova valutazione di impatto di prossimità, ovvero di benessere dei cittadini e di sostenibilità globale. La salute, l'educazione e la formazione sono, come abbiamo imparato in questi ultimi due anni, fondamentali per le persone e le comunità.

La prossimità fisica e aumentata può indicarci la strada per costruire nuovi e migliori ambienti, più sani, inclusivi, sicuri, resilienti e sostenibili.

QUANTE CORNA HA LA CAVALLA? I giochi infantili nella Toscana preindustriale, sullo scenario del *Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi

ROSSANO NISTRÌ

Quando la nonna trastullava il nipotino

Tra i primissimi ricordi che riaffiorano tra le nebbie della memoria dai lontani anni della mia infanzia nella San Miniato dell'ultimo dopoguerra, uno è particolarmente vivo. Mentre gironzolo per la cucina un po' annoiato dalla pioggia che mi impedisce di uscire a giocare nel vicolo, nonna Vittoria, abiti neri e grembiale in tinta, come la tradizione imponeva non solo alle vedove, mi chiede: "Si fa a briccicalla?"; e io che rispondo di sì, subito quasi pentito, perché dentro di me so che quello non è un gioco vero, ma uno dei modi che la nonna adopera per farmi confondere, come quando mi dice la *novella dello stento* o *c'era una volta un re*¹. Allora la nonna si siede sulla seggiola impagliata vicino al camino, poi mi fa salire sulle sue ginocchia con la faccia rivolta verso la sua e mi mette le mani col pugno chiuso dietro la nuca, prima di chiedermi: "Briccicalla briccicalla / quante corna ha la cavalla?", e intanto avverto il movimento di alcune dita – le corna della cavalla – che le escono dai pugni chiusi. "Quattro!", rispondo. La nonna mi fa vedere le mani: solo due dita escono fuori, come le corna di una chiocciola. "E se due tu dicevi / la cavalla tu vincevi!", ribatte, facendomi ballonzolare sulle ginocchia; e ricomincia a sillabare: "Briccicalla briccicalla / quante corna ha la cavalla?"². Per quanto abbia giocato, la cavalla non l'ho mai vinta, e solo quando fui cresciuto di qualche centimetro, capii che la nonna imbrogliava, cambiando il numero delle corna, prima di farmi vedere le mani, nel caso avessi indovinato.

La mia nonna, nata attorno al 1880 e cresciuta in campagna, scuola fino alla seconda elementare, lavandaia, anni e anni di lavoro ripiegata sulla conca di ranno, sull'acquaio e sul camino della cucina, non avrebbe mai potuto immaginare che quel trastullo con cui pensava di addolcire le mie ugge infantili fosse la reliquia di un gioco da ragazzi, documentato fino agli ultimi decenni del XIX secolo in Toscana, in quasi tutte le regioni della Penisola e in molte contrade dell'intera

¹ Due trastulli per far passare il tempo ai bambini piccoli. Il primo: "La vo' senti' la novella dello stento?". "Sì!". "Allora... Ti racconto la novella dello stento che dura tanto tempo, te l'ho a ddi' o te la dirrò?". "Dimmela!". "Seh... ocché si dice dimmela alla novella dello stento che dura tanto tempo, te l'ho a ddi' o te la dirrò?". "Dai, nonna, dimmela...". "Ocché si dice dai nonna dimmela alla novella dello stento che dura tanto tempo, te l'ho a ddi' o te la dirrò?" - e così via, finché il bambino non si stanca o finisce per addormentarsi (cfr. Giannini G., p. 35). Il secondo è una strofetta circolare che non ha mai fine: "C'era una volta un re / seduto sul sofà / che disse alla sua serva / "Raccontami una storia" / e la serva incominciò: "C'era una volta un re / seduto sul sofà..." ecc. all'infinito.

² Nistrì 1986, p. 87.

Europa. Un gioco dal nome altisonante, *salincerbio*, secondo l'espressione usata nell'invito *Al lettore*³ premesso alla terza edizione (1750) del *Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi, conosciuto fuori dalla Toscana con nomi differenti⁴ e ricordato anche da Pietro Fanfani nel suo *Vocabolario* alla voce *Biccicuccù*⁵. Scrive il filologo di Collesalveti: "È un giuoco fanciullesco che si fa così. Si fa al conto: a chi tocca a andar sotto va, e si pone a sedere su uno sgabello: uno degli altri ragazzi gli si mette dietro e postagli una mano o tutte due sul capo alza quante dita gli viene fantasia e gli domanda: *Biccicuccù Biccicuccù / Quante corna sta quassù?*. Se lo indovina, esce, e va sotto quello che ha alzato le dita: se non lo indovina, e le dita alzate erano, puta, cinque, tutti gli altri si mettono a battergli sulle spalle cantando: *E se cinque tu dicevi, / La cavalla tu vincevi*. E da capo lo fanno indovinare. E così di seguito, finché non si appone. E questa cavalla sola è rimasta dal nome del giuoco stesso, come era in antico, che era: *Biccicalla calla, quante corna ha la cavalla*". Ma qui, come abbiamo visto, il Fanfani si sbagliava, perché la cavalla era rimasta nascosta dove lui non l'aveva cercata, nella memoria della mia nonna.

Secondo il Fanfani il gioco si faceva in due. Fonti più antiche, come il *Pataffio*, indicano tre giocatori⁶. Il sedicente Brunetto Latini concorda sostanzialmente con Giovanni Cinelli, uno dei prefatori della terza edizione del *Malmantile* del Lippi, quando descrive nei minimi particolari le movimentate dinamiche del gioco rappresentato nell'acquaforte posta all'inizio del primo cantare⁷ (Fig. 1): "Il *Salincerbio*, si fa da' ragazzi in due o più di loro; che uno chinatosi, con appoggiare il capo e le braccia a qualche luogo alquanto rilevato: e fatta figura come di cavalletto, un altro per didietro, distante alcuni passi, dice: *Salincerbio?* Cioè: *Salgh'io sopra il cervio?* Colui, che sta sotto, risponde: *Diavol hai;* cioè: *Va al Diavolo, Fa' quello, che vuoi;* ovvero: *Salta pure, s'anco tu avessi il diavolo addosso:* e l'altro replica: *Tira la corda, e se tu te n'avvedrai;* cioè *Tien forte, o Sta' fermo: e t'accorgerai, se mi puoi sostenere* e presa la corsa, gli monta di lancio sul groppone: ed alzato un braccio, e dalla chiusa mano alzate quante dita e' vuole, lo interroga del lor numero, dicendo questa canzoncina: *Bicci calla calla calla, / Quante corna ha la cavalla? / Biccicù cuccù / Quante corna son quassù?* E questa interrogazione si replica, con mutarsi però sempre l'alzata delle dita, finché colui non s'appone: ed allora egli s'alza: e l'altro, o chi dee, secondo il turno convenuto tra loro, entra sotto per ricominciare il giuoco daccapo"⁸.

³ Cinelli, p. XII. Anche Allegri, p. 61 versus (pagine numerate a mano), usa questa forma. In Latini, IV. 27 lo troviamo come *salincervio*.

⁴ Per le varianti italiane ed europee, con le rispettive denominazioni, v. Pitre, pp. XLIV-XLVII. Di particolare interesse la versione raccolta nel Pisano a fine '800 da Giannini A., p. 88, col nome di *Chicchiribilli*.

⁵ Fanfani, p. 143. Con la denominazione *beccio cucù* v. anche la versione chianina in Felici, p. 119.

⁶ Latini, p. 71: "Allude al giuoco de' fanciulli, in cui uno siede, l'altro gli pone la faccia in grembo, sulla cui schiena sale il terzo a cavallo alzando le dita perché quel l'indovini, e dicendo: *Biccicalla, calla calla, Quante corna ha la cavalla? Biccicù cu cu, Quante corna c'en lassù?*"

⁷ L'acquaforte, su disegno del medaglista Lorenzo Maria Veber (1697-1765), è opera di Cosimo Mogalli (1667-1738), v. Cinelli, p. XII. Assieme al *salincerbio* vi sono rappresentati altri quattro giochi: beccalaglio, accullattare, guancial d'oro e staccia abburatta.

⁸ Ivi. Anche Bellini, p. 91 ("... né a biccicalla calla calla / mai si saltò con sì sciolta avvenenza"), allude a un gioco in cui è necessario il salto sulla schiena del compagno.

Senza troppi slanci di fantasia possiamo trovare l'antenato del *salincerbio* tra le amenità proposte da Trimalcione nella celeberrima *coena* del *Satyricon*, quando l'anfitrione, dopo che il giovinetto Creso, il suo favorito, ruzzando con la propria cagnetta, gli ha fracassato un candelabro e i vasi di cristallo che si trovavano sulla tavola, "per far vedere di non essere arrabbiato per il danno, dette un bacio al ragazzino e se lo fece salire sulle spalle. Subito quello gli montò su come a un cavallo, e con le mani aperte gli assestava colpi sulla schiena, e rideva strillando: «Becco qui, becco lì – quante sono queste qui?»"⁹.

Nell'acquaforte del Mogalli sovrastante l'incipit del *Malmantile*, ultimo a destra, è rappresentato, un altro gioco di cui ho memoria, nella versione ridotta che la nonna Vittoria usava per trastullarmi nei miei primi anni, lo *stacciaburatta*. Anche in questo caso, la nonna, dopo essersi seduta, mi caricava sulle sue ginocchia, mi prendeva le mani tra le sue e poi cominciava a sbatacchiarmi avanti e indietro, a destra e a sinistra, come se stesse stacciando la farina, e cantava una filastrocca che mi faceva tanto ridere: "Staccia buratta / Martino della gatta / la gatta andette a Colle / andò tutta asciutta / tornò tutta mólle / la fece un ciaccino / coll'olio e col sale / col piscio di cane / buttalò buttalò in mare!"¹⁰ (Fig. 3). E a questo punto la nonna spingeva in avanti le braccia fino a farmi rovesciare all'indietro per mandarmi a sfiorare il pavimento con la testa.

Credo che neppure in questo caso la nonna immaginasse di essere nel solco di una tradizione ludica molto antica, come testimonia Lorenzo Lippi – ricordando il gioco nel secondo cantare del suo poema¹¹ – e il suo primo commentatore, Paolo Minucci, che spiega: "Due seggono incontro l'uno all'altro, e si pigliano per le mani: e tirandosi innanzi e indietro, come si fa dello staccio abburattando la farina, vanno cantando una lor frottole, che dice. *Stacciaburatta / Martin della gatta: / La gatta andò al mulino, / La fece un chiocciolino / coll'olio e col sale, / col piscio del cane*. E ricominciando da capo questa lor cantilena, la fanno durare quanto vogliono: E questo è trastullo, usato dalle balie, per acquietare i bambini di quella età, che appena si reggono in piedi"¹². Sorprendente constatare come tanto la dinamica del gioco quanto la filastrocca secentesca fossero rimaste sostanzialmente le medesime usate dalla mia nonna. Facevamo *stacciaburatta* anche tra noi bambini dell'asilo, e allora il fine del gioco era di scuotere il più forte possibile le braccia del compagno e di stratonarlo in modo che lasciasse la presa e, semmai, andasse a finire col sedere in terra, tra gli "uh!" e "oh!" di riprovazione delle pie suore di San Paolo che trovavano un po' troppo materiale il gioco e disdicevoli gli ingredienti del ciaccino.

⁹ Petronio LXIV: "*Trimalchio, ne videretur iactura motus, basiavit puerum ac iussit supra dorsum ascendere suum. Non moratus ille usus est equo, manaque plena scapulas eius subinde verberavit, interque risum proclamavit: "Bucco, bucco, quot sunt hic?"*"

¹⁰ Nistri 1986, p. 242-243. Cfr. Nerucci, p. 49; Giannini A. p. 89; Bacci, p. 74; oltre una curiosa versione senese (*Taccio Buraccio*) in Corsi, p. 497.

¹¹ Lippi, II. 48. 2.

¹² Minucci, p. 191. Per altre versioni della filastrocca, v. Passerini, p. 442 e Ruglioni di Virth, p. 807; Gherardo Nerucci, *Storie e cantari – Ninna nanne e indovinelli del Montale* in *Archivio per lo studio*, III, p. 57; De Gubernatis, p. 94; Giannini G., p. 29: "Tenendo il bimbo per le manine, dopo averlo posto a cavalconi sui nostri ginocchi, e mandandolo innanzi e indietro..."

Pittore purista e poeta giocherellone

L'aver ritrovato quasi casualmente tra le ottave del *Malmantile racquistato* i due trastulli con cui la nonna, molti e molti anni fa, tentava di tenermi tranquillo per qualche minuto, mi ha indotto alla rilettura dell'intero poema, attratto dai giochi di cui il Lippi ha lasciato traccia quasi in ogni pagina della sua opera, se non altro per la curiosità di verificare quanta della mia infanzia fosse già stata catalogata in quelle ottave scritte tre secoli prima. Le note che seguono sono, in parte, un resoconto ragionato di questa rilettura, che mi è stata utile per fornire uno sfondo storico a un'idea che da qualche tempo mi pungolava: quella di formare un regesto, quanto più completo possibile dei giochi e delle pratiche ludiche infantili, adesso quasi del tutto cancellate, cui io stesso mi sono dedicato nella mia infanzia, che ho visto praticare da altri sul territorio sanminiatese, o di cui ho avuto notizia da testimoni attendibili, in relazione a un arco di tempo che possiamo racchiudere tra l'ultimo decennio dell'800 e gli anni '60 del '900.

Prima di passare al mio repertorio personale, mi parrebbe però imperdonabile non dedicare qualche parola a Perlone Zipoli, cioè a Lorenzo Lippi, che mi ha offerto il destro di inoltrarmi in questa ricognizione ludica, tenendomi compagnia, come si vedrà, per qualche tratto del percorso. Lorenzo Lippi¹³ (Fig.2), uno dei più apprezzati pittori nella Firenze della prima metà del XVII secolo, si era formato alla bottega di Matteo Rosselli, per divenire più tardi il continuatore delle tendenze puristiche di Santi di Tito. Amico e sodale di Salvator Rosa, tra gli artisti fiorentini "il migliore nel disegnare dal naturale"¹⁴, Lorenzo aveva "fino dalla fanciullezza, avuta in dono dalla Natura, un'allegria, ma però onesta vivacità e bizzarria" e "uno spirito tutto fuoco"¹⁵. Amava le tradizioni e la lingua della sua terra e questo amore lo riversò a piene mani nel suo poema eroicomico, *Il Malmantile racquistato*, nato come una sorta di parodia della *Gerusalemme* del Tasso, ma divenuto nel corso della sua elaborazione qualcosa di molto diverso. Le vicende, messe in ottava rima, appaiono talvolta un po' sconclusionate (come non di raro capita nella letteratura parodica), perché sono il risultato di una struttura a *patchwork*, di un *collage* narrativo formato da disomogenee rielaborazioni mitologiche, fantasie letterarie e richiami alla novellistica di origine dotta (come *Le Metamorfosi* di Ovidio e *Lo cuntù de li cunti* di Giambattista Basile), oppure alle fiabe di derivazione popolare, come "quelle, che le semplici donnicciuole hanno per uso di raccontare a i ragazzi"¹⁶.

Ben oltre le storie facete di cui sono traboccanti, i dodici cantari del poema trovano la loro cifra unificante nel precipuo interesse linguistico dell'autore e, se vogliamo, nel pregnante contenuto di materiale etnografico, riferito ai costumi e agli usi diffusi in Firenze e nel suo contado nel XVII secolo, materiale puntigliosamente delucidato e posto nella massima evidenza dal monumentale apparato

di note predisposto dai tre commentatori antichi, l'Accademico dei Percossi Paolo Minucci, il cruscante Antonmaria Salvini e il bibliotecario della Laurenziana Antommarrina Biscioni. Il poema infatti è composto massimamente "in Proverbi e Fiorentinismi, soliti usarsi dalla bassa gente"¹⁷, così appropriatamente utilizzati da poter essere "approvato per testo di lingua dal Vocabolario della Crusca" fino dall'edizione del 1691¹⁸. Il gusto popolare vi regna incontrastato, eppure il *Malmantile* non è un'opera popolare, né tanto meno un trattenimento per i fanciulli, come talvolta vorrebbero accreditare talune delle chiose dei commentatori, quanto piuttosto un divertimento accademico, sostenuto dalla curiosità genuina per i costumi e per le tradizioni popolari¹⁹. Considerato che il Lippi era uso condire con "la sola bizzarria del suo ingegno (...) il gusto del camminare a diporto, il giuoco e l'allegria della tavola"²⁰, ecco che la lingua del suo poema si dà sostanza a suon di cibo, di giochi, di facezie e di idiotismi tanto più preziosi quanto più legati alla vita quotidiana. Per una volta lasceremo da parte il cibo e ci occuperemo soltanto dei giochi, alcuni dei quali, come si è visto, mi portano a rituffare la memoria nelle ariose giornate della mia infanzia.

Lo stesso Lippi, in un passo del poema, alludendo alla sua passione per il gioco, afferma che Perlone Zipoli, cioè egli stesso sotto la copertura dell'anagramma, "... pria che mamma, babbo, pappa, e poppe, / chiamò spade, baston, denari e coppe"²¹. Come dire, precisa il Minucci, "che prima d'ogni altra cosa questo Perlone chiamò il giuoco e che venne fuori con questo genio naturale di giuocare"²². A un esame neppure troppo stringente, scorrendo le ottave del poema, si nota che in ogni cantare sono ricordati, in maniera diretta o attraverso richiami e allusioni al loro svolgimento e al lessico inerente, giochi e intrattenimenti di ogni tipo - giochi di destrezza, di ruolo, di imitazione, di sorte o solo di forza: una cinquantina quelli infantili, una trentina quelli degli adulti. In due passi del poema, addirittura il Lippi trova il modo di riunirne un gran numero in pochissime ottave. Nel secondo cantare, sono descritti i festeggiamenti occorsi a Campi per le nozze di Doralice, figlia del re Stordilano, con Floriano, figlio del duca Perione d'Ugnano. La pulzella è messa in palio per mezzo di una giostra, nella quale Floriano sbaraglia tutti gli avversari. Una volta celebrati gli sponsali, si dà inizio ai festeggiamenti, e per tre giorni, in mezzo a uno scampanio assordante, i sudditi del regno, lo stesso re e gli sposi, si abbandonano a divertimenti e giochi d'ogni specie, come fossero tornati bambini. Nelle ottave 45-48 è descritto un mondo impazzito in cui si gioca a scaldamane, a monna Luna e a guancial d'oro, ai burattini, al mazzolino o alla comare, agli spropositi, a capanniscondere, alle merenducce, a stacciaburatta, all'altalena, a beccalaglio, a predellucce e a accullatarsi, prima che Floriano si annoi di quella squinternata baraonda e decida di piantare in asso moglie e suocero per andarsene a caccia nei boschi con due allegre brigate di amici fiorentini.

¹³ Per la biografia del Lippi si rimanda a D'Afflitto-Carminati, alla voce. Come pura curiosità, non inerente ai contenuti di questa ricerca, si ricorda che di Lorenzo Lippi pittore si conservano in San Miniato, nelle sale del Museo Diocesano d'Arte Sacra, tre eccellenti opere, *Gesù benedice il pane eucaristico presentato da un angelo*, *Il sacrificio di Isacco* e *Agar nel deserto* (III decennio del XVII secolo, le ultime due provenienti dalla chiesa di Santa Lucia a Montecastello – lascito del cardinale Sanminiatielli).

¹⁴ Baldinucci, p. 451.

¹⁵ Ivi, p. 452.

¹⁶ Ivi, p. 453.

¹⁷ Biscioni, IX.

¹⁸ Ivi, VII.

¹⁹ Cfr. Cabani, p. 13.

²⁰ Baldinucci, 455.

²¹ Lippi, IV, 12, 7-8.

²² Minucci, p. 337.

Similmente, nel sesto cantare, ottave 33-35, quando la strega Martinazza scende all'Inferno per ottenere l'aiuto di Plutone in difesa della usurpatrice regina Bertinella, giunta ai Campi Elisi, vede in un prato capannelli di gente che si trastulla "tutta spensierata / Ballonza, canta, e beve allegramente" e si dedica ai giochi più disparati: al pallone, alla pillotta, al sussi, alle murelle, oppure a primiera, a civetta, alla lotta, agli indovinelli, a raccontar novelle, a te te con paglie e spilli, a catturare mosche e grilli... L'intento *accumulatorio* per fini comici è chiaro in ambedue gli episodi, così come lo era stato, nel *Gargantua* di Rabelais²³, il lunghissimo elenco dei passatempi cui il gigante si dedica tra un'abbuffata di cibo e qualche bigoncia di vino, tra una dormita e l'altra; un intento che nasconde, in ultimo, una germinale, premoderna volontà enciclopedica, il desiderio di dar conto di un intero panorama del settore ludico, quale da noi, in Italia, si era già palesata con il fittissimo elenco di giochi snocciolato da Tommaso Garzoni nella sua *Piazza universale*²⁴. E qualcosa di simile aveva realizzato il pennello di Pieter Bruegel il Vecchio con la complessa tavola dei *Giochi di bambini* (1560), oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Tutto il *Malmantile*, d'altronde, mette in luce la tendenza accumulatoria del Lippi, nello sforzo di compilare e di dare corpo, verso dopo verso, ottava dopo ottava, a un regesto più ampio possibile del lessico fiorentino e, attraverso questo, dei costumi della sua città.

Non prenderemo in considerazione i giochi da adulti, quelli da tavolo (come la dama, gli scacchi, i dadi), i giochi con le carte (la bassetta, la bazzica, i germìni, la primiera, i tarocchi e soprattutto le minchiate, che nel poema ritornano in continuazione); e i giochi che oggi chiameremmo sportivi (come la palla a corda, il pallone, la pillotta, i tordi, il saracino): nella maggior parte sono ormai dimenticati, almeno con le regole e le modalità puntigliosamente descritte dai tre chiosatori del poema. Ci attirano invece i semplici giochi infantili, quelli che non richiedono strumenti o oggetti particolari, per i quali sono sufficienti la presenza fisica dei giocatori o pochi supporti di facile acquisizione, come pietre, noccioli, bastoncini, fili di paglia, pezzi di stoffa o fazzoletti. Che poi erano i giochi con cui i bambini e i ragazzi ancora si intrattenevano per ore fino al salto di civiltà iniziato con il boom economico degli anni '60 del '900; giochi per mezzo dei quali si apprendevano i modi e le regole della vita comunitaria e si perpetuava, in una sorta di scuola senza maestri, i contenuti fondanti della cultura tradizionale. Oggi questi giochi sono quasi del tutto scomparsi – e dimenticati – in seguito al cambiamento dello stile di vita indotto dall'industrializzazione e dalla scolarizzazione prima, poi dalle colate d'asfalto e di cemento seguite all'urbanizzazione dei centri di vita comunitaria, con la conseguente sottrazione di spazi adeguati e *sicuri* in cui i bambini possano ritrovarsi e formare quei sodalizi infantili, compagnie, gruppi o bande che, qualche decennio or sono, permettevano i giochi collettivi. Il colpo finale è giunto dalla digitalizzazione della società, anche nelle relazioni interpersonali, così che il gioco in rete appare, senza possibilità di paragone, agli occhi dei bambini e dei ragazzi dei nostri giorni, più attraente del vecchio nascondino.

Ciò nonostante, senza nostalgie e rimpianti, e con intento puramente docu-

²³ Rabelais, XXII.

²⁴ Garzoni, pp. 416-417.

mentario, proverò, emulo del Garzoni, di Rabelais e del Lippi, a redigere un repertorio dei giochi con cui, ancora negli anni del secondo dopoguerra, i bambini e i ragazzi si sbizzarrivano per le vie e le piazze di San Miniato, per i campi e i boschi attorno alla città, e che ho avuto modo di vedere in funzione, di praticare, o dei quali ho avuto notizia degli informatori che, con i loro racconti, mi hanno permesso di integrare i miei ricordi.

In linea di massima vigeva separazione di genere: i maschi giocavano principalmente con i maschi, le bambine con le bambine, ma c'erano anche giochi ai quali partecipavano senza troppi problemi gli uni e le altre, come *rimpiattino* (diventato più tardi *nascondino*), *chiappino* (poi divenuto: *a prendersi*), *rialzino* e *toccaferro*. Giochi quasi esclusivamente maschili erano quelli con le *palline di terracotta* colorata (cappe, donzino e buchettola) e con le *figurine* (*palle e santi*), *pattina* con le monetine, i *circuiti* da percorrere con i tappini delle bottiglie di gazzosa e di birra le *sassate*, la *guerra* con le cerbottane e gli spiruli, i fucili a elastici, le fionde e gli archi e frecce costruiti in casa. Chi in famiglia aveva qualche mezzo in più, riusciva a entrare in possesso di una *trottola*, a farsi costruire un'*altalena*, o un carretto di legno per fare le corse in discesa. Le bambine praticavano volentieri giochi "di ruolo" come i *pentolini*, *le mamme*, *ecco la sposa che va a marito*, *la bella lavanderina*, ma talvolta, in mancanza di meglio, in questi giochi poteva infiltrarsi anche qualche maschio.

Mostaccioni, prese per le orecchie e accullate

Da quanto ci tramandano i commentatori del *Malmantile* si evince che in buona parte dei giochi praticati nel XVII secolo c'era una certa dose di violenza e si richiedeva una posta (o *pegno*) messa in gioco da ognuno dei giocatori e che era ritirato dal vincitore o dai vincitori, precisamente come avviene ancora oggi tra giocatori adulti di carte o di biliardo. Senza considerare il gioco delle *sassate*, in cui la violenza è programmatica e costituisce l'oggetto stesso del gioco, applicazioni eccessive di forza muscolare sono descritte anche in altri giochi, come *civetta* (in cui, chi fa civetta "tira, quando all'uno e quando all'altro di gran mostaccioni"²⁵, o *quancial d'oro* in cui sono previste percosse e prese per le orecchie. Persino uno svago per noi innocuo come la *mosca cieca* rientra in questa visione *bellica* del divertimento: "Tirano le sorti fra più ragazzi a chi debba bendarsi gli occhi (che in questo gioco dicono *Star sotto*) ed a quello, a cui tocca, sono bendati gli occhi in modo che non possa vedere: e poi con uno sciugatoio o altro panno avvolto, che ciascuno tiene in mano, si danno dagli altri delle percosse a colui, che è sotto: ed egli così alla cieca, va rivoltandosi: e quello che egli arriva colla percossa, dee bendarsi invece del percuziente, il quale si leva la benda, e va fra gli altri a percuotere il nuovo bendato. Quello al quale di mano in mano tocca a star sotto, mena, senza riguardo, colpi spietati: sì perché commosso da tanti colpi vorrebbe vendicarsi: sì anche perché, cogliendo, il colpo sia in modo da non poter' esser negato, procurando ognuno di non toccarne, e d'occultar la percossa, se può, quando l'ha toccata, per non avere a stare in quel martirio, in che è colui, che sta sotto"²⁶.

Va da sé che spesso la punizione alla fine di un gioco poteva essere dolorosa,

²⁵ Minucci, p. 182.

²⁶ Ivi, p. 66.

massimamente quella definita *acculattare*: “è passatempo da ragazzi; ma è specie di pena e di tormento, dovuto a colui, che è acculattato. Quattro ragazzi pigliano uno per le braccia e pe’ piedi: e formandone un quadrato, lo sollevano, e gli fanno battere il culo in terra, tante volte, quanto merita il suo delitto o perdita, che ha fatto in altri giuochi, come sopra”²⁷.

Il meccanismo dei pegni è spiegato abbastanza chiaramente dal Minucci nella nota al gioco del *mazzolino*, e valeva, a detta dei commentatori, anche per altri giochi, come quello degli *spropositi* o *mona luna*: il giocatore che “non risponde subito, o vero sia nomina un fiore che non sia in quel mazzo, perde il premio, il quale si dà al Giardiniere. E così vanno seguitando fino a che il Giardiniere abbia in mano tanti premi, da potere alla fine del giuoco distribuirne almeno uno per ciascheduno di quei ragazzi, che sono nel giuoco (...) E questi premi si domandano *Pegni* (...). Finito il giuoco, il Giardiniere distribuisce ripartitamente i pegni, pigliandone ancor per se. Tali pegni poi sono, da coloro, che gli hanno dal Giardiniere avuti, restituiti a’ proprj padroni; i quali, se gli rivogliono, devono fare una cosa, secondo il gusto di colui, al quale è toccato in sorte il detto pegno. E questo gioco dicono *Far la penitenza*: la quale se egli non fa, il pegno resta in mano a colui, al quale è toccato: e però questi pegni devono essere di qualche valore, acciocché i padroni abbian caro di riavergli”²⁸.

Se questa era l’abitudine del XVII secolo, poteva esserlo tra le classi privilegiate, non certamente tra i bambini e i ragazzi del popolo che non avevano modo di mettere in palio denaro o altri oggetti di un qualche valore. E questa, in fondo era ancora la condizione di noi ragazzi del dopoguerra: le uniche cose che potevamo mettere in gioco erano palline, bottoni, figurine e qualche rara monetina da una o due lire. Il meccanismo si era semplificato per forza di cose, così che, saltando l’andirivieni dei pegni, coloro che perdevano, alla fine del gioco erano, senza troppi preamboli, costretti a sottostare a una penitenza che poteva anche avere esiti mediamente dolorosi e che, di norma, veniva inflitta dopo la fatidica domanda: “Dire, fare, baciare, lettera o testamento?”. Erano queste le cinque opzioni associate alle dita della mano di un compagno, a partire dal pollice, tra cui il perdente doveva effettuare la scelta, a occhi chiusi. “Dire” consisteva nell’inviare il penitente a riferire una frase maliziosa o sconveniente a una persona, adulto o ragazzo, maschio o femmina che fosse, per mettere in imbarazzo il penitente stesso e divertirsi alle eventuali reazioni del destinatario del messaggio. “Fare” consisteva nell’imporre al penitente un’azione che lo mettesse in difficoltà, ne suscitasse la vergogna o che contenesse i presupposti per accendere reazioni in terze persone. Con “baciare” si costringeva chi doveva far penitenza a dare un bacio a una persona, anche adulta, ma di solito si mandava un bambino a baciare una bambina o viceversa, per divertirsi all’intraprendenza, alla vergogna o all’imbarazzo dell’uno e dell’altra. La “lettera” veniva scritta sulla schiena di chi

si sottoponeva alla penitenza, usando come penna la nocca di un dito ripiegato e calcando, in modo da provocargli qualche sensazione dolorosa con la pressione. La lettera si chiudeva immancabilmente con un punto fermo, assestato con un pugno nelle reni o con un calcio nel sedere. Il “testamento” coinvolgeva tutti i giocatori, che si mettevano dietro al penitente e uno dopo l’altro, facendo, senza farsi vedere da lui, un gesto con la mano (nocchino, pattone, biscotto, masa²⁹, tirata di capelli, carezza, ditata, pizzicotto ecc.), o con la gamba (ginocchiata), o col piede (calcio), o con la bocca (bacio, leccata, sputo), o con le braccia (abbraccio, strizzata, gomitata) chiedevano: “Di questo quanti ne vuoi?”. Lo sfortunato penitente rispondeva a ognuno con un numero da uno a dieci e riceveva tanti colpi quanti ne aveva chiesti, sperando fossero abbracci e non calci nel sedere.

Una sorta di punizione in forma di sberleffo o d’irrisione era fare *lia-lia* a qualcuno che non fosse riuscito in qualcosa, o l’avesse fatta male o avesse perso nel gioco per netta inferiorità. Consisteva nel ripetere all’infinito “lia-lia-lia-lia” all’indirizzo del beffeggiato, strofinando il dito indice di una mano sopra il dito indice dell’altra, a imitazione del gesto di chi lima una barretta di metallo. La locuzione *lia-lia* è probabile corruzione di “lima lima”: ed è con questo nome che l’irrisione è ricordata dal Minucci (“è un modo proprio da fanciulli, i quali, quando vogliono dar la burla a uno, si fregano il dito indice, ecc.”)³⁰, e in precedenza dal Varchi, il quale aggiunge che ai suoi giorni il gesto era accompagnato da insulti puerili come “*mocceca*, o, *moccicone*, o altra parola simile, come *baggea*, *tempione*, *tempie grasse*, *tempie sucide*, benchè la plebe dice *sudice*”³¹.

Se la penitenza lo concludeva, il gioco iniziava il più delle volte con una conta (o *conto*, come si diceva allora) o con un’altra procedura che permettesse di stabilire il turno di gioco, la composizione delle squadre o chi era scelto o escluso da un ruolo. La conta più semplice è quella che si fa buttando le dita: chi svolge il ruolo di capogioco, scampanando davanti a sé un pugno chiuso dice; *bim bum bam* oppure: *uno due e tre*, e al *bam* o al *tre* tutti coloro che devono giocare, riuniti in cerchio, mettono in mezzo un mano con quante dita aperte vogliono; si fa la somma di tutte le dita (mettiamo 25) e il capogioco comincia a contare da chi sta alla sua sinistra, scandendo un numero per ogni bambino, e contando anche se stesso quando arriva il proprio turno, a va avanti fino a fermarsi sul bambino che è il venticinquesimo della conta - il prescelto o l’escluso.

Altre conte, invece, si basano sulla sillabazione di particolari filastrocche, con i bambini sempre in cerchio, un sillaba per ogni bambino, fino a esaurire la filastrocca. Il prescelto o l’escluso è quello su cui cade l’ultima sillaba. Ecco alcune delle filastrocche da conta conosciute a San Miniato nella prima metà del XX secolo:

- *Ambarabà cicci cocco / tre civette sul comò / che facevano all’amor / con la figlia del dottor / il dottore s’ammalò / ambarabà cicci cocco.*

²⁷ Ivi, p. 192-193. Questa punizione ignominiosa veniva inflitta a Firenze sulla cosiddetta “pietra del vituperio”, ai debitori insolventi e a coloro che fallivano o ripudiavano l’eredità paterna.

²⁸ Ivi, p. 189. Il meccanismo dei pegni è sostanzialmente lo stesso indicato, due secoli più tardi, dal Fanfani in molti lemmi del suo *Vocabolario* dedicati a quelli che egli chiama *giochi di pegno*, realizzati all’interno di una *conversazione*, cioè del gruppo di persone che partecipano al gioco. Noi, oggi, li chiameremmo *giochi di società*.

²⁹ Il “nocchino” è un colpo dato in testa con le nocche del pugno chiuso; il “pattone” è il colpo dato sulla nuca con il palmo aperto della mano; il “biscotto” è il colpetto dato sulla testa dal dito medio della mano sganciato di colpo dal pollice che lo trattiene; la “masa” è lo sfregamento violento del pugno chiuso sopra i capelli.

³⁰ Minucci, p. 265; v. anche Fanfani, p. 530.

³¹ Varchi, p. 155.

- *An-ghin-gò / tre galline e tre cappo' / per andare alla gabella / c'era una ragazza bella / che sonava le ventitré / din don den*³².

- *Dindondella, dindondella / chi l'ha rotta la campanella / din don dan / chi l'ha rotta / la pagherà.*

- *Macchinina rossa rossa dove vai?* (il bambino su cui si è fermata la conta dice il nome di una città). *Quanti chilometri farai?* (il bambino su cui si è fermata la conta dice un numero, e si comincia a contare per scegliere chi sta sotto o esce).

- *Parigi Parigi è una bella città / si mangia, si beve, all'amore si fa. / Hai tu visto mio marito?* (si risponde sì o no; se è no, si comincia la conta partendo da quel bambino). *Di che colore era vestito?* (l'interpellato dice un colore). *Hai tu addosso quel colore?* (se l'interpellato ha addosso quel colore è il prescelto o l'escluso dal gioco): *Esci fuori per favore!* (se non ha quel colore si ricomincia la conta da lui).

- *Pisto pistugno / di maggio di giugno / la bella luminara / che sale la scala / la scala e lo scalone / la penna del piccione / gioia mia bella / tira su la ciancherella.* Questa conta si fa con i bambini seduti su un muretto, contando a ogni sillaba una gamba (la ciancherella) per ogni bambino. Ognuno deve accavallare sull'altra la gamba contata e, com'è ovvio, al secondo passaggio non è più possibile accavallare la gamba e il bambino deve uscire.

- *Sotto la cappa del camino / c'era un vecchio contadino / che sonava la chitarra / un due tre sbarra!*

- *Uccellin che vien dal mare / quante penne puoi portare? / Puoi portarne ventitré / uno due e tre / esci fuori proprio te!*

- *Un due tre / la Rosina fa il caffè / e lo fa di cioccolata / la Rosina s'è sposata.*

Un altro modo per stabilire le precedenzae o le scelte si faceva con i fili di paglia: tanti fili di paglia di diversa lunghezza quanti sono i bambini, tenuti in mano dal capogioco, facendo vedere solo l'estremità superiore. Secondo le regole convenute, si stabilisce, a seconda della lunghezza della paglia sorteggiata, un ordine a crescere o a decrescere, oppure si sceglie il singolo bambino che abbia tirato la più lunga o la più corta. Scrive il Minucci nel suo commento che *tirare le bruschette* o *buschette* equivale a *tirare le sorti*: "... si fa con pigliare tante fila di paglia o d'altra materia simile, quanti sono coloro, che hanno a concorrere al premio proposto: e quel filo che tira il premio, si fa o più lungo o più corto degli altri. [...] Questo giuoco serve ancora a' ragazzi per fare le divisioni ne' loro giuochi fanciulleschi, come sarebbe ne' *Birri e Ladri*, [...]: che allora pigliano tanti fili, quanti sono i ragazzi, la metà lunghi e la metà corti, e cavandosi da loro a uno per volta detti fili, quelli che hanno i lunghi vanno da una banda, e quelli de' corti dall'altra..."³³.

Una volta che un gioco è cominciato, se uno dei giocatori si vuole ritirare o ha qualche problema a continuarlo, grida "Fido!"³⁴ e questo lo esime dal continuare il gioco e gli evita di fare penitenza. Quando il gioco viene interrotto, per accordo

o per arbitrio di alcuni, si dice "buttare (o mandare) a monte"³⁵.

Il catalogo (che non pretende di essere esaustivo) è questo

Le schede che seguono sono compilate tutte al presente, anche se il gioco, oggi, non è più in funzione. Per indicare colui che gioca è usato sempre il termine maschile bambino, salvo nei casi in cui il gioco un tempo fosse esclusivamente femminile. La suddivisione in categorie è del tutto arbitraria e corrisponde essenzialmente al modo in cui le attività ludiche sono state percepite dall'autore e dai suoi informatori. Va da sé che ogni gioco, come ogni elaborazione tradizionale, può avere infinite varianti e differenze, sia nelle formule linguistiche sia nelle dinamiche. Le parti scritte in corsivo indicano gli apparentamenti con i giochi descritti nelle note del *Malmantile racquistato* o le citazioni da altri autori del passato.

1. Giochi per trastullare gli infanti

Briccicalla briccicalla – Di questo trastullo si è ampiamente riferito nei paragrafi precedenti.

Cavallino arri arri – Trastullo per bambini piccoli. L'adulto prende il bambino faccia a faccia sulle proprie ginocchia, tenendolo per le mani e, sollevando ritmicamente i piedi sulle punte a imitazione del trotto del cavallo, canta la filastrocca: "Cavallino arri arri / mangia la biada che ti do / piglia i ferri che ti metto / per andare a San Francesco / San Francesco è bôna via / per andare a casa mia / a casa mia c'è un altare / con tre monache a cantare / ce n'è una la più vecchietta / Santa Barbara benedetta". Segue il ribaltamento del bambino all'indietro³⁶.

Mano mano piazza – È un trastullo usato dalle mamme e dalle nonne con i bambini piccoli, quale elementare strumento per la trasmissione di informazioni basilari. L'adulto con il proprio dito indice traccia diversi cerchi sul palmo della mano del bambino, dicendo: "Mano mano piazza / qui ci passò la lepre pazza". Poi gli tocca una dopo l'altra le piccole dita, via via che le nomina, partendo dal pollice e dice: "Il pollice l'acchiappò / l'indice la spellò / il medio la cosse / l'anulare la mangiò / e aimmigniolino / ch'era il più ppiccino / 'un gliene toccò nemmeno un briciolino"³⁷.

Questo è l'occhio bello – Altro trastullo di didattica elementare per i bambini molto piccoli. L'adulto tiene il bambino sulle ginocchia e mentre dice la filastrocca, gli tocca o stringe tra le dita le parti del viso che viene nominando: "Questo è l'occhio bello / questo è i'ssu fratello / questa è la chiesina [la bocca] / e questa

³⁵ Lippi X. 9. 4. Minucci, p. 743: "... In tutti i giuochi si dice *Far monte*, quando si resta d'accordo, che non segua o non vada la posta o l'invito proposto".

³⁶ Cfr. Nerucci, p. 53; Pitriè-Siciliano, p. 384 (tre versioni); Bacci, p. 48; De Gubernatis, p. 106; Corsi, p. 497; Giannini, p. 27; Nistri 1986, p. 53; Giannetti e Fornari, p. 34. I versi hanno infinite varianti sul territorio e nelle diverse regioni italiane. La filastrocca è citata, con diverso esito, da Petrocchi, alla voce *molino* del suo dizionario, vol. II, p. 262.

³⁷ v. Nistri 1986, p. 86. Cfr. Pitriè-Siciliano, p. 383-384; De Gubernatis, p. 97; Giannini G., p. 25-26.

³² Cfr. De Gubernatis, p. 114; Corsi 1890, p. 114; Giannini G., p. 62.

³³ Minucci, p. 180; v. anche Fanfani, p. 179.

³⁴ Allo stesso fine, nel *Malmantile* (Lippi, IX, 35, 1) viene indicata la parola "spida" (etimologia incerta): "... quand'uno *tocca bomba*, o per qualche sua faccenda, non attenente al giuoco, vuol partire; per assicurarsi dall'esser catturato, dice *Spida*: e con questa parola s'intende per lui fatta sospensione del giuoco".

è la campanellina [il naso] / dilidìn dilidìn dilidìn” e prendendogli il naso tra le dita glielo scuote delicatamente a destra e a sinistra come fosse un campanello³⁸.

Stacciaburatta – Anche di questo trastullo si è riferito nei paragrafi precedenti.

2. Giochi a canto

Al mio bel castello – I bambini girano in cerchio, salvo uno, scelto con la conta, che ne sta fuori e canta: “Al mio bel castello / tollerino e tollerello / al mio bel castello / tollerino e tollerò”. Quelli in cerchio, sempre girando, rispondono: “Il nostro gliè più bello / tollerino e tollerello / il nostro gliè più bello ecc.”. Quello da solo: “Che cosa ci tenete ecc.”, Quelli in cerchio: “C’è una ragazza bella / tollerino e tollerello / c’è una ragazza bella / che si vôle marita”. Quello da solo: “La mi’ dama è [dice il nome della bambina] / tollerino e tollerello ecc.”. Mentre canta si avvicina al cerchio, prende per mano e porta con sé la bambina che ha nominato. I bambini del cerchio ricominciano da capo: “Al mio bel castello ecc.” e continuano così – botta e risposta – finché chi era solo, portando via un bambino alla volta, può formare un nuovo cerchio lasciando fuori l’ultimo bambino, che ricomincerà il gioco dall’inizio³⁹ (Fig. 4). È un gioco conosciuto in tutta Italia, con infinite varianti sia nel testo, sia nel ritornello, mentre la melodia è pressappoco la stessa ovunque.

Beppino su’i’ccanapè o zucchetennetta – Due bambini incrociano le braccia e si prendono per le mani, poi cantano la filastrocca: “C’è Beppino su’i’ccanapè / fai un salto / e vien da me / fa’ tre passi la violetta / zucchetennetta”. Mentre cantano, senza lasciarsi le mani, fanno un salto, tirano il compagno verso di sé, fanno tre passi di lato e infine (zucchetennetta) muovono avanti e indietro le braccia, come fossero seghe, andando indietro con il corpo e portando sopra il braccio che era sotto. Gli ultimi due versi si ripetono quante volte si vuole, facendo i passi una volta a destra e una a sinistra, con parole e gesti sempre più veloci, finché le mani non si staccano⁴⁰.

Ecco l’ambasciatori - I giocatori formano due gruppi, si dispongono su due file frontali e quelli della stessa fila si danno le mani incrociando le braccia. La fila che rappresenta gli ambasciatori si dirige verso l’altra, facendo un passo avanti e cantando la prima strofa della canzone. Quindi torna al proprio posto, camminando all’indietro, mentre quelli dell’altra fila fanno un passo avanti, cantando la seconda strofa, per poi tornare all’indietro al proprio posto. L’azione si ripete per

le altre due strofe. La canzone: “Ecco l’ambasciatori / sui monti e sulle valli / ecco l’ambasciatori / aiuli e aiulà. // Che vogliono da noi / sui monti e sulle valli / che vogliono da noi / aiuli e aiulà. // Si vol marita’ una / sui monti e sulle valli // si vol marita’ una / aiuli e aiulà. // La sposa sarà [nome] / sui monti e sulle valli / la sposa sarà [nome] / aiuli e aiulà”. A questo punto due degli ambasciatori formano una seggiolina stringendo ognuno con la mano destra il proprio polso sinistro e con la mano sinistra il polso destro del compagno. Si abbassano davanti alla sposa prescelta per farcela salire, la sollevano e si avviano scendendo, assieme a tutti gli altri bambini, la filastrocca, mentre dietro loro si forma il corteo nuziale. Filastrocca: “Ecco la sposa che va a marito / con dugento anelli in dito / cento di qua cento di là / eccola sposa che se ne va. / Se ne va a Santa Croce / ecco la sposa che schiaccia le noce / e le schiaccia due e tre / eccola sposa che va a sede⁴¹” (Fig. 5).

La seggiolina fatta intrecciandole braccia è ricordata nel Malmantile come andare a predellucce: “Due si pigliano pe’ polsi d’ambidue le mani, l’un con l’altro in croce e formano come una seggiola, e un altro vi siede sopra. (...) E questo sebbene è giuoco, tuttavia è specie di pena per quei, che portano, per aver perduto ad altri de’ suddetti giuochi”⁴². Il riferimento alla “sposa che schiaccia la noce” potrebbe essere la reliquia di un’usanza matrimoniale etrusco-latina, in cui si lanciavano noci augurali ai bambini e alla sposa, la quale doveva raggiungere la casa dello sposo evitando di schiacciare le noci per garantirsi un matrimonio propizio⁴³.

Girotondo – È uno dei giochi infantili più semplici e conosciuti, ripetitivo nella sua dinamica fondamentale. Può cambiare però la canzoncina o la filastrocca che i bambini recitano tenendosi per la mano in cerchio e facendo girare il cerchio camminando di lato. Variazioni possono essere inserite a seconda delle indicazioni contenute soprattutto nella parte finale del canto. Girotondi dalle dinamiche più complesse, come “Al mio bel castello”, “O quante belle figlie madama Dorè” e “Ho perso la cavallina” meritano menzione a parte. Le filastrocche più usate per il girotondo:

- “Giro giro tondo / il pane è cotto in forno / un mazzo di viole / si danno a chi le vôle / le vôle la regina / caschi in terra la più piccina!”⁴⁴ (Fig. 6).

- “Giro giro tondo / casca il mondo / casca la terra / tutti giù per terra!” (Fig. 7).

Cantando l’ultimo verso di ambedue i girotondi, i bambini si fermano e si accovacciano.

Ho perso la cavallina – I bambini formano un cerchio tenendosi per mano, mentre uno di loro ne rimane fuori, e correndo con le mani sui fianchi attorno ai compagni, facendo il passo rimbalzato su ogni piede, canta: “Ho perso la cavallina / dindina dindella / ho perso la cavallina / dindina e cavaliè”. Il cerchio

⁴¹ Cfr. Giannetti e Fornari, p. 57-58. Versioni più brevi in Corsi, p. 496-497 e Giannini G., p. 69; una più articolata in Giannini A., pp. 87-88.

⁴² Minucci, p. 192.

⁴³ Sesto, IX, 22, 23-26: “Nuces flagitantur nuptis et iaciuntur pueris, ut novae nuptiae intranti domum novi mariti secundum fiat auspiciam”. Si riferisce presumibilmente a questa usanza l’accostamento delle noci al nome di Imeneo nel carne LXI (vv. 128-140) di Catullo, dedicato alle nozze di Manlio Torquato e Vinia Aurunculea. Cfr. anche Vesco, p. 32.

⁴⁴ Cfr. Corsi 1890, p. 114; Giannini A., p. 85.

³⁸ Nistri 1986, p. 85; cfr. la versione della Montagna Lucchese in Giannini G., p. 25.

³⁹ Cfr. De Gubernatis, p. 115, che avanza l’ipotesi che le locuzioni *tollerino* e *tollerello* derivino dal latino *tollere* (togliere, portar via) che svelerebbe legami con l’antico rito tradizionale del rapimento della sposa; Giannini G., p. 67; Giannetti e Fornari, p. 56; Nistri, p. 32.

⁴⁰ Nistri 1986, p. 162; Giannetti e Fornari, p. 61. In molte versioni, sul canapè ci troviamo una Rosina, oppure la Regina.

comincia a girare in senso opposto e risponde: “Dove l’avete persa / dindina dindella / dove l’avete persa ecc.”. Sempre correndo il bambino che sta fuori: “L’ho persa alle tre colonne / dindina dindella ecc.”. Con la stessa dinamica, il cerchio: “O quanto vi costava ecc.”. Il bambino: “Costava dieci scudi ecc.”. Il cerchio: “Facciamo dieci salti ecc.” ed eseguono⁴⁵ (Fig. 8).

Madama Dorè – Le modalità di gioco sono più o meno le stesse di “Al mio bel castello”. Botta e risposta tra i bambini che formano un cerchio facendo il girotondo, e uno che resta fuori. Alla fine del canto, quello che sta fuori sceglie un bambino del cerchio e lo tiene vicino a sé, ricominciando daccapo il canto, finché tutti i bambini saranno passati fuori del cerchio, e allora le parti si invertono. Inizia il bambino da solo: “O quante belle figlie madama Dorè / o quante belle figlie!”. Rispondono quelli del cerchio: “Son belle e me le tengo, madama Dorè / son belle e me le tengo!”. Me ne daresti una, madama Dorè ecc.”. “Che cosa ne vuoi fare, madama Dorè ecc.”. “La voglio maritare, madama Dorè ecc.”. “A chi la mariterete, madama Dorè ecc.”. “Col principe di Spagna, madama Dorè ecc.”. “Entrate nel mio castello, madama Dorè ecc.”. “Nel castello ci sono entrata ecc.”. “Sceglietevi la più bella, madama Dorè ecc.”. “La più bella l’ho già scelta, madama Dorè ecc.”. “E andatevi a sposare, madama Dorè ecc.”⁴⁶ (Fig. 9).

Maria Giulia – I bambini si dispongono in cerchio, mentre uno resta nel mezzo. I bambini del cerchio sillabano la filastrocca e quello in mezzo esegue i movimenti che gli vengono indicati. “Maria Giulia / da dove sei venuta? / Alza gli occhi al cielo / fai un salto / fanne un altro / fa’ la riverenza / fa’ la penitenza / fa’ una giravolta / falla un’altra volta / guarda in su / guarda in giù / dai un bacio / a chi vuoi tu”. Dopo l’ultimo verso chi sta in mezzo dà un bacio al compagno prescelto, e questi prenderà il suo posto in mezzo al cerchio⁴⁷. Molto simile è la *Bella lavanderina*, in cui con la stessa disposizione i bambini cantano la filastrocca: “La bella lavanderina / che lava i fazzoletti / per i poveretti / della città. / Fai un salto / fanne un altro / fai la giravolta / falla un’altra volta / guarda in su / guarda in giù / dai un bacio / a chi vuoi tu”. La lavanderina, restando in mezzo al cerchio, esegue tutti i movimenti richiesti dei compagni e poi va a dare un bacio a uno di loro che diventa lavanderina, e il gioco ricomincia⁴⁸ (Fig. 10).

Nella città di Mantova – I bambini si mettono in cerchio, tenendosi per mano e cantano: “Nella città di Mantova / c’è una ragazza bella / e il re che l’ha

⁴⁵ Cfr. Corsi 1896, p. 21; Giannini A., p. 86; Nistri 1986, p. 164; Giannetti e Fornari, p. 64. Con la stessa melodia e gli stessi ritornelli (*dindina dinadella // dindina e cavaliè*) nel Pisano era conosciuto un altro gioco, *Inginocchiati o Sandruccia*, nel quale la bambina che sta in mezzo al girotondo deve compiere alcuni gesti che le vengono indicati e poi indovinare chi le ha lanciato il fazzoletto (De Gubernatis, pp. 109-110).

⁴⁶ Cfr. Giannetti e Fornari p. 59; Nistri 1986, p. 32. Fornari, p. 161, ipotizza che la madama Dorè non sia nient’altro che la regina, “divenuta una qualsiasi signora, obliando di aver rivestito il rango di moglie del re (d’o’ re)” in una reliquia di rappresentazione matrimoniale.

⁴⁷ Cfr. Bacci, p. 67; Corsi 1890, p. 115; De Gubernatis, p. 111; Giannini G., p. 64; Nistri 1986, p. 162; Giannetti e Fornari p. 61. Pitre-Siciliano, p. 385, ne pubblicano una versione come *Bella Giulia*.

⁴⁸ Cfr. Giannetti e Fornari, p. 61.

saputo / e’ vòle anda’ a vedella // E si vesti da povero / e via se n’andò. / Quando fu a mezza strada / lemosina chiedeva”. Tutti i bambini allungano una mano per chiedere l’elemosina e continuano a cantare: “Mamma, mia cara mamma / guardalo quel villano / ha chiesto l’elemosina / ha stretto la mia mano”. Tutti alzano le braccia al cielo, le riabbassano e poi si danno una stretta di mano. Continuano a cantare: “Figlia di quindici anni / lascialo pure anda’ / è un povero pellegrino / che chiede la carità”. Cantano ancora: “Ma quando fu alle porte / tutti i soldati in pie”, mettendosi sull’attenti, e poi: “Evviva la regina / sposa del nostro re”, e tutti battono le mani per applaudire gli sposi⁴⁹ (Fig. 11).

3 – Giochi di imitazione o di ruolo

Cavalli – È necessario che ogni bambino si procuri una canna o un manico di scopa, che funge da cavallo, e un bastone che serve da spada, se si vuol giocare a fare duelli a cavallo; oppure un fuscello di vimini come frustino se si vuol giocare alle corse. In ambo i casi è d’obbligo muovere le gambe imitando il galoppo del cavallo.

Maestre – Gioco di imitazione, in cui di solito una bambina fa la maestra e gli altri, maschi e femmine, la scolaresca. La maestra, scelta con la conta, o più spesso la leader del gruppo, si pone “in cattedra”, spiega, assegna compiti e incarichi, fa scrivere e interroga, dà voti, punizioni e premi. Più che un gioco, una piccola rappresentazione teatrale, mimata e parlata, che ripropone il già visto e sentito durante le lezioni vere a scuola, semmai parodiando il comportamento delle insegnanti.

Mamme – Gioco d’imitazione, esclusivamente femminile. Le bambine, utilizzando un bambolotto o un altro oggetto che faccia la funzione di una neonato, fingono di averlo appena partorito e lo accudiscono come fa una mamma con il proprio figlio: gli cambiano le fasce, gli fanno il bagnetto, lo cullano, lo mettono a letto cantandogli la ninna-nanna, gli danno il latte e la pappa, lo portano *ai mimmi* e se non fa il bravo lo sculacciano...

Gioco nato assieme alle grandi civiltà umane sulla Terra e quindi praticato dai tempi più antichi. Attorno a qualcosa di simile, il gioco della comare, il Minucci scrive: “...è trattenimento di fanciullette, e lo fanno così. Mettono una di loro in un letto con un bamboccio fatto di cenci. E fingendo, che colei abbia partorito, le fanno ricevere le visite di altre fanciullette, con far quelle cerimonie ed accompagnature, che si costumano in occasione di vere parturienti. Tal giuoco era usato ancora dalle fanciullette Greche, secondo Giulio Polluce libr. IX c. 7. ma invece d’una parturiente,

⁴⁹ Cfr. Giannini G., p. 64-65; Nistri 1986, p. 33; Fornari, p. 39. Ne dà dodici versioni in vari dialetti piemontesi Nigra, vol. I, pp. 313-322, riscontrando similitudini con archetipi narrativi alto-medievali (Autari e Teodolinda nell’*Historia Longobardorum* di Paolo Diacono; Aureliano e Clotilde nei racconti di Gregorio di Tours e Aimoino di Fleury; Attila ed Erka nella *Vilkinia Saga* o *Saga di Teodorico*), ma senza azzardare ipotesi sulla origine della canzone da gioco. Fornari, p. 162, rileva che la melodia in 5/4 richiama “una danza molto antica”.

*fingevano una sposa: qual giuoco fanno pure ancora le nostre fanciulline, e lo chiamano Fare le zie. Non ha questo giuoco della Comare o delle Zie altro fine, che di passare il giorno in quelle cerimonie e ricevimenti, nei quali alle volte si consuma quello, che le fanciullette hanno avuto per merendare*⁵⁰.

Pentolini – È un gioco di simulazione quasi esclusivamente femminile. Consiste nel fingere di essere donne di casa che preparano il cibo e le bevande per se stesse, per la propria famiglia o per degli ospiti, spesso rappresentati con bambole e bambolotti. Utilizzando come tavola e fornelli una panchina, uno scalino o un muretto, e servendosi di pochi contenitori di recupero (scatoline, vasetti, bustine) e altri utensili ricavati da bastoncini di varia lunghezza, pezzetti di stoffa o reticella, le bambine “cucinano” ed elaborano le pietanze da portare in tavola: pezzi di carta, grandi foglie o cortecce d’albero fingono i piatti, altri bastoncini le posate, dei gusci di noce i bicchieri – ma poi il gioco è basato sulla fantasia e sull’immaginazione. Le pietanze sono sassi, sassolini, foglie, erba, fiori e tutto ciò che si può trovare sul teatro di gioco. Una parte importante nella simulazione hanno i dialoghi, nei quali le bambine reiventano il linguaggio dei grandi ai fini della finzione che stanno vivendo.

*Il gioco delle merenducce ricordato nel secondo cantare del Malmantile, può essere considerato l’antenato aristocratico dei nostri pentolini, implicando però l’acquisto di stoviglie in miniatura e la presenza di veri alimenti. “I nostri stovigliai in alcune Fiere, che si fanno in Firenze, ne’ giorni della festività di San Simone, e di quella di San Martino, conducono gran quantità di stoviglie piccolissime, come piatti, tegami, pentole, ed ogni altra specie di arnesi e vasellami da cucina, che da essi si fabbricano di terra. Di queste si provveggono i nostri fanciulli, per quanto vien loro permesso dalla loro borsa: e da questo vien poi loro l’occasione di Fare le merenducce; perché avendo altre masserizie adeguate, come tavole, sgabelli, bicchieri, salviette, e simili, imbandiscono una mensa, accordandosi più fanciulletti e fanciulline a portare quello, che è dato loro per merenda: ed accomodando tutto in piccole particelle, le distribuiscono in quei piattellini, figurando di fare un banchetto: e mettono a sedere a quella tavolina li loro bambocci*⁵¹.

4. Giochi di destrezza, di abilità o prontezza

Acqua fuochino fuoco – Si può giocare in due o più bambini in età prescolare, ma il numero troppo alto di partecipanti (più di cinque o sei) rende difficile il controllo e lo svolgimento del gioco. Mentre i partecipanti restano a occhi chiusi, il capogioco (tirato a sorte con la conta) nasconde un oggetto di piccole dimensioni (il tesoro). Al suo via i compagni cominciano a cercare l’oggetto, usufruendo delle indicazioni non ingannevoli del capogioco, che userà i termini “acqua” per indicare che i bambini sono lontani dall’oggetto nascosto, “fuoco” quando i bambini sono molto vicini, e i termini intermedi “acquona”, “acquina”, “acquetta”, “acquerugiola”, “fochetto”, “focherello”, “fochino” ecc., a seconda che

⁵⁰ Minucci, p. 190.

⁵¹ Minucci, p. 191.

i bambini si avvicinino o si allontanino dal tesoro, fino al “focone” che accompagna il ritrovamento dell’oggetto. Chi trova il tesoro, diviene capogioco, nasconde nuovamente l’oggetto e si ricomincia.

A schiaffi – Si gioca in due, un bambino di fronte all’altro. Il primo tiene le mani parallele davanti a sé, con le palme rivolte verso l’alto. Il secondo vi appoggia sopra le proprie, palma contro palma, e deve cercare di evitare i colpi che il compagno, sfilando all’improvviso le mani da sotto le sue, tenterà di dargli sul dorso. Se il colpo va a vuoto, le parti si invertono; se arriva a segno si continua alla stessa maniera.

Belle statuine – Un bambino scelto con la conta a fare la parte del venditore, si volta verso una parete e appoggia la fronte su un braccio per non vedere cosa fanno i compagni, e recita la filastrocca: “Le belle statuine / d’oro e d’argento / che costan cinquecento / ma valgono di più / un due e tre / la più bella sei tu!”. Mentre dice la filastrocca, gli altri bambini che gli stanno alle spalle assumono la posa che preferiscono, e rimangono fermi in quella posizione. Assolutamente vietato muoversi e ridere. Allora il venditore si avvicina ai compagni, cercando, senza toccarli, di farli muovere o di spingerli al riso. Chi si muove o ride è eliminato. Tra quelli che rimangono immobili, il venditore sceglie la statua che gli piace di più, che prenderà il ruolo di venditore nella continuazione del gioco.

Cavallina (altrove detto *salto della quaglia*) – Si sceglie con la conta il bambino che sarà il primo ostacolo. Questi si piega in avanti, con le mani appoggiate alle ginocchia o alle gambe e abbassa il più possibile la testa per non essere colpito da chi lo dovrà saltare. Gli altri bambini si mettono in fila per fare la cavallina e saltare a turno sopra l’ostacolo. Il salto si esegue appoggiando le mani sulla schiena del compagno e passandogli di sopra, con le gambe ben allargate per evitare di toccarlo. Se lo tocca con le gambe è squalificato. Chi effettua il salto, superato l’ostacolo si sposta un po’ più avanti del punto in cui è atterrato e si mette piegato nella posizione di ostacolo. Allo stesso modo, uno dopo l’altro, saltano gli altri bambini. Quando tutti hanno fatto il salto e sono diventati tutti ostacoli, quello che è stato il primo ostacolo si alza, diventa cavallina e il gioco può continuare all’infinito senza interruzioni.

Cavalluccio – I bambini si dividono a coppie: uno dei due farà il cavallo, l’altro il cavaliere. Quest’ultimo sale sulla schiena del suo cavallo, cingendolo con le braccia alle spalle e con le gambe attorno ai fianchi. Le coppie si allineano davanti alla riga di partenza e al via, i cavalli si mettono a correre, pungolati e incitati dal proprio fantino. Vince la coppia che raggiunge per prima la meta convenuta.

*Altro gioco dalle origini antichissime. Scrive il Minucci: “...noi diciamo portare a cavalluccio da un giuoco che fanno i nostri ragazzi in questa forma. Uno mette il capo fra le gambe dell’altro per di dietro, e sollevatolo così da terra, lo porta tra le spalle e il collo*⁵². Il gioco era già in uso tra i Greci e i Latini, con diverse modalità di presa delle gambe del cavaliere. “Adesso chi porta a cavalluccio sostiene colle proprie

⁵² Minucci, p. 259.

mani il portato sotto le sue ginocchia” commenta a sua volta il Biscioni⁵³.

Chiappino (poi divenuto **a pigliassi**, infine **a prendersi**) – Si fa la conta per scegliere chi sta sotto. Il prescelto deve cercare di afferrare uno degli altri bambini che scappano da ogni parte per non farsi prendere. Se ci riesce, il bambino che è stato preso dovrà, senza fermare il gioco, stare sotto a sua volta, finché non riuscirà a prendere un altro bambino, e così via, fino a che ci si stanca e si cambia gioco.

È arrivato un bastimento carico carico... - Con i bambini in cerchio, il capogioco lancia una pallina o un fazzoletto annodato ad uno dei giocatori, dicendo: “È arrivato un bastimento carico carico di...” (e dirà una lettera dell’alfabeto). Chi ha ricevuto la pallina dovrà dire una parola che comincia con quella lettera e che indica una cosa che può essere trasportata sul bastimento (ad esempio, se la lettera è S, *sale*, non *starnuto* e nemmeno *Saturno*), quindi lancerà la pallina a un altro giocatore, ripetendo la domanda e indicando un’altra lettera. Chi non risponde prontamente è eliminato. Si può variare il gioco dicendo: “È arrivato un bastimento carico carico di... comincia per B e finisce per E”, e la risposta dovrà essere una parola con quelle caratteristiche: bambole, bambine, biciclette, bomboniere ecc., a meno non si sia stabilito, altra variante, che chi fa la domanda aggiunga qualche caratteristica per far riconoscere il carico: “... hanno due ruote” e allora la risposta può essere solo biciclette.

Figurine – Si gioca solitamente in quattro, raramente in due o sei, con le figurine delle collezioni in vendita. Prima del 1961, anno in cui Panini cominciò a pubblicare gli album dei calciatori, e nel giro di pochissimi anni sbaragliò tutta la concorrenza, c’erano le figurine delle serie Disney (*Biancaneve*, *Pinocchio*), quelle della editrice B.E.A. (*La nostra bella Italia*, *Il mondo sul quale viviamo*, 1961 *Centenario dell’Unità d’Italia*), quelle della editrice V.A.V. (*I campioni del ciclismo*) quelle attaccate sui “formaggini” Ferrero (*Epoepa Garibaldina*, *Epoepa Indiana*). Il gioco si fa con figurine tutte dello stesso tipo. Fatto il conto, chi è di turno raccoglie una figurina da ciascuno degli altri giocatori, cui aggiunge la propria. Quindi sceglie una delle quattro opzioni (palle, santi, mezza e tutta); i compagni scelgono secondo l’ordine del giro, le altre tre opzioni. Chi è di turno lancia in aria le figurine e, dopo che sono cadute a terra, ognuno raccoglie quelle vinte conformemente alla propria scelta. “Palle” indica le figurine cadute con il *recto*, cioè l’immagine, verso l’alto; “santi” indica quelle cadute con il *verso*, cioè la faccia bianca o scritta, verso l’alto; “mezza” indica due figurine in *recto* e due in *verso*; “tutta”, le figurine cadute tutte in *recto* o tutte in *verso*. Se due o più figurine cadono una sopra l’altra, si dice “ciccìa”, e quelle figurine devono essere lanciate nuovamente in aria.

Con le figurine si gioca anche **a murino**. I ragazzi si mettono tutti alla stessa distanza da una parete e, a turno secondo l’ordine stabilito dal conto, lanciano una figurina, tenendola di piatto tra il pollice e l’indice di una mano, rasente al pavimento, verso la parete. Chi si avvicina di più alla parete è il vincitore e guadagna le figurine di tutti gli altri giocatori. Se una figurina resta in verticale

appoggiata alla parete, deve essere tirata di nuovo. Con le stesse regole si gioca usando monetine o bottoni

Proprio dall’uso di soldini metallici deriverebbe, secondo la tradizione, l’alternativa palle e santi, in riferimento alle monete (piccioli, crazie, giuli) usate a Firenze nel tardo Rinascimento, portanti sul recto lo stemma mediceo con le sei palle, e sul verso l’immagine di san Giovanni, talvolta in compagnia di san Cosma).

Gioco del silenzio – Tipico intrattenimento scolastico, imposto dalle suore dell’asilo e dalle maestre elementari alle scolaresche con lo scopo ufficiale di educare i bambini all’ascolto e alla disciplina, ma con l’intento reale di gabellare per gioco una inderogabile necessità di silenzio e di ordine. Un bambino viene chiamato dalla maestra alla lavagna. Prende un gessetto e poi si rivolge a osservare i compagni. Se qualcuno parla, si agita o fa rumore, può scrivere il nome sulla lavagna. Dopo un po’ sceglie tra i compagni quello che gli è sembrato più quieto e silenzioso. Lo chiama alla lavagna, gli passa il gessetto e ritorna al suo posto nel banco. E così via. La semplificazione del gioco è brutale e repressiva. La maestra chiama alla lavagna un bambino e gli dà la semplice consegna; “Scrivi il nome di chi fa chiasso” o, peggio, “dei cattivi”.

Guardie e ladri – I bambini, accordandosi tra loro o per mezzo della conta, formano due squadre con lo stesso numero di componenti, quella delle guardie e quella dei ladri. Quando viene dato il via, i ladri devono cercare di sfuggire alle guardie, mentre le guardie devono catturare i ladri e metterli in prigione in un luogo convenuto e solitamente delimitato da una linea per terra. Un ladro catturato è liberato se un altro ladro riesce a toccarlo senza farsi a sua volta toccare da una guardia. Quando i ladri in prigione formano una catena, il primo che è toccato ritorna libero e libera anche gli altri. Il gioco finisce quando tutti i ladri sono in prigione.

Con il nome di Birri e ladri, questo gioco è menzionato nelle note del Malmantile con termini leggermente diversi da quelli usati nel dopoguerra, poiché “toccare bomba” o “andare a bomba” era formula da noi usata nel gioco del rimpiazzino: “..un giuoco fanciullesco, detto Birri e Ladri, il quale fanno in questa maniera. S’uniscono molti fanciulli: e tirate le sorti a chi di loro debba essere birro, e chi ladro; quelli, che sono eletti birri, si mettono in mezzo della stanza o piazza, dove s’ha da fare il giuoco: e ciascuno de’ ladri piglia il suo posto, il quale è già stato consegnato per immune: e questo luogo da essi è chiamato Bomba (...). Questi ladri vanno scorrendo da un luogo all’altro: e i birri procurano di pigliargli. Ed i ladri, quando si veggono stracchi, corrono a trovare un di quei luoghi immuni, detto Bomba: dove stando, sono franchi, ed i birri non possono pigliargli...”⁵⁴.

Manorossa – Un bambino allunga un braccio con il palmo della mano rivolto verso il basso. Un secondo bambino appoggia il suo palmo sul dorso di una mano del primo, e così di seguito tutti gli altri bambini. Finito il giro, il primo bambino appoggia l’altro palmo sul dorso dell’ultimo e gli altri di seguito. Fatto

⁵³ Biscioni, p. 259.

⁵⁴ Minucci, pp. 173-174.

il cumulo delle mani, il primo bambino deve estrarre la sua mano da sotto le altre e sbatterla con forza sull'ultima del cumulo, e così faranno gli altri quando una delle loro mani è la prima in basso. Chi estrae la mano quando non è il suo turno è fuori del gioco.

Si tratta, nella sostanza, dello scaldamane del Malmantile, di cui il Minucci scrive: "Quattro o più s'accordano, e mette ciascuno ordinatamente le mani sopra quelle del compagno: e poi vanno cavando per ordine quella mano, che è in fondo, e mettonla di sopra all'altre mani: e con questo modo e confricazione pretendono scaldarsele: e però tale operazione è detta Scaldamane: ed è giuoco fanciullesco, che ha la sua pena per chi erra, cavando la mano, quando non tocca a lui"⁵⁵.

Mano rota – Un bambino mostra agli altri bambini un oggetto di piccole dimensioni, poi porta le braccia dietro la schiena e nasconde l'oggetto in uno dei due pugni chiusi. Riporta le mani davanti, le mostra, girando i pugni chiusi l'uno attorno all'altro, e dice la filastrocca: "Mano rota mano rota / qual è piena e qual è vòta / Pero melo, dimmi il vero / non mi dire una bugia; / dimmi tu qual è la mia". Presenta i pugni ad uno dei compagni e questi dovrà indicare in quale pugno si trova l'oggetto nascosto. Se indovina va lui sotto a fare *mano rota*. Se non indovina, quello che sta sotto porta ancora le braccia dietro la schiena, e può spostare, se vuole, l'oggetto da un pugno all'altro, e tocca a un altro bambino tentare di indovinare⁵⁶.

Monaca o frate? – Si gioca in due, usando i boccioli dei papaveri. Dentro il bocciolo, i petali possono essere rossi oppure rosa chiaro tendenti al bianco: si chiamano frati nel primo caso, monache nel secondo. Il primo bambino strappa dal fusto un bocciolo, e dice "frate", oppure "monaca". Vince se, aprendo il bocciolo, il colore corrisponde a ciò che ha detto. Poi tocca al secondo bambino, e poi di nuovo al primo e così via, un bocciolo per uno, un punto per ogni colore indovinato. Vince chi arriva per primo al numero deciso all'inizio come termine del gioco⁵⁷.

Mondo (o a zoppino) – Con il gesso, con un mattone rosso (o con un bastoncino se si è sullo sterrato) si disegna in terra uno schema con un numero di caselle da 7 a 12, poste singolarmente o affiancate e contrassegnate da numeri progressivi. All'inizio, stando fuori del tracciato un bambino lancia un sasso piatto nella casella con il numero 1, stando attento che non ne tocchi i bordi. Saltando su un piede solo (a zoppino), passa da una casella all'altra, seguendo l'ordine progressivo, ma evitando la casella dove c'è il sasso, che viene raccolto al ritorno, dopo che il bambino sarà arrivato all'ultima casella e avrà fatto il per-

corso all'inverso. Nella casella col numero più alto può posare in terra ambedue i piedi. Quando nello schema ci sono due riquadri affiancati, deve mettere a terra entrambi i piedi simultaneamente, ma uno in una casella e uno nell'altra. Quando nel percorso di ritorno giunge alla casella precedente quella con il sasso, deve chinarsi e raccogliarlo, sempre su un piede solo, e, scavalcando quel riquadro, termina il percorso. Parte allora il secondo bambino con le stesse procedure e dopo di lui tutti gli altri. Quando tutti avranno fatto il loro percorso di andata e ritorno, il primo bambino lancia il sasso nella seconda casella e continua come per il giro precedente. E dopo di lui tutti gli altri. Chi commette un errore (di lancio, di salto o pesta le righe) deve aspettare il termine del giro e ripetere la prova. Vince il giocatore che per primo riesce completare tutto il percorso gettando il sasso fino all'ultima casella⁵⁸.

Morra (o mora) cinese – Si gioca in due. Ognuno dei due giocatori scampana un pugno chiuso davanti a sé, come per fare *Bim bum bam*, e sul terzo movimento compie uno dei tre gesti sui quali si basa il gioco: lascia la mano chiusa a pugno (sasso); apre la mano con tutte le dita stese (carta); a pugno chiuso forma una V con l'indice e il medio (forbici). Vince chi sceglie il gesto capace di sconfiggere quello dell'avversario, secondo le tre regole: 1. Il sasso spezza le forbici (vince il sasso); 2. Le forbici tagliano la carta (vincono le forbici); 3. La carta avvolge il sasso (vince la carta). Se i due giocatori scelgono lo stesso segno, il gioco è pari. Si ripete il gioco più volte, secondo quanto convenuto, ed è vincitore chi guadagna più mani.

Mosca cieca – Si gioca all'aperto (ma comunque in uno spazio delimitato) o al chiuso in una stanza grande e vuota. Si sceglie con la conta il bambino che sta sotto a fare la mosca cieca. Gli altri lo bendano con un fazzoletto, in modo che non possa vedere, poi si allontanano da lui. La mosca cieca conta fino a dieci, poi deve cercare di toccare uno degli altri bambini che gli corrono attorno, semmai facendo richiami con la voce. Chi viene toccato diviene la mosca cieca, viene bendato e il gioco ricomincia.

Con modalità simili e con il nome di gattaciega, il gioco è citato dal Fanfani a metà Ottocento⁵⁹, avendo già perso molta della virulenza che invece sembra avesse nel XVII secolo, stando alle note del Malmantile: "... è trattenimento da fanciulli, che deriva dall'antico, e si diceva musca aenea: e si faceva nel modo che usano oggi" e che abbiamo già descritto a p. 147⁶⁰. Anche nella Grecia antica, dove al posto della benda si usava mettere una pentola in testa a chi stava sotto, il gioco (kutrinda o gioco della pentola) ammetteva solleticamenti pizzicotti e percosse. Un altro gioco simile era chiamato apodidraskinda, ed era una sorta di nascondino in cui chi era sotto veniva bendato⁶¹. A voler essere precisi, a parte il nome, la nostra mosca cieca è più simile al gioco nel Malmantile chiamato beccalaglio, del quale le chiose argomentano: "È un

⁵⁵ Ivi, p. 186.

⁵⁶ Giannetti e Fornari p. 53.

⁵⁷ Con i papaveri si faceva a fine '800 il gioco del *bubbolo* (nome senese del papavero), documentato da da Pitrè-Siciliano, p. 385 e da Corsi 1890, p. 106: "... sfogliato un rosolaccio dei suoi petali [i bambini] se ne mettono il calice nel dorso delle mani, gridando: - *Bubbolo, bubbolo, fammi 'l segno* -. E ripetono questa tiritera finché non credono che il bubbolo li possa aver segnati. E quando un bubbolo ha fatto il suo servizio, ne pigliano un altro e poi un altro, finché non si stancano di questo gioco. Quegli poi che non è rimasto segnato dal bubbolo, perché non ha scelto bene, ha le beffe dei suoi compagni".

⁵⁸ Cfr. Turcatti, p. 71-72.

⁵⁹ Fanfani, p. 426.

⁶⁰ Minucci, p. 68.

⁶¹ Costanza, pp. 237-241.

giuoco simile alla Mosca cieca, (...) né vi è altra differenza che dove in quello si dà con un panno avvolto o altra cosa simile: in questo si dà colla mano piacevolmente una sola volta da colui, che bendò gli occhi, a quel che sta sotto: ed il bendato, in vece di dare, s'affanna di pigliare un di coloro, che in quella stanza sono del giuoco: e colui che resta preso, dee bendarsi in luogo del bendato, e perde il pegno o premio: ed il primo bendato resta libero, e s'intruppa fra quelli, che hanno a essere presi⁶².

Pallammuro – Si può giocare da soli, in due o in gruppetti più numerosi, a turno. Chi è di turno deve lanciare la palla contro un muro e riprenderla, senza lasciarla cadere, compiendo determinate azioni tra il momento del lancio e quella del recupero. Quando sbaglia, ricomincia da capo (se è solo) o passa la palla a un compagno (se i giocatori sono due o più). Le azioni da compiere sono progressivamente più difficili, ma non c'è limite alla varianti, basta ci sia tra i giocatori l'accordo preventivo nella progressione. Le azioni più comuni sono: battere le mani una volta, battere le mani due volte, fare una giravolta, fare un inchino, battere le mani sopra la testa, battere le mani dietro la schiena, battere le mani sotto una gamba sollevata, prendere la palla con la sola mano destra, prendere la palla con la sola mano sinistra... Con un po' di fantasia si inventano altre azioni.

Palla avvelenata (poi chiamato anche **palla prigioniera**) – Si delimita il campo di gioco con tre linee, due agli estremi e una nel mezzo a separare l'area di ciascuna squadra e quella dei prigionieri. Si fa *bim bum bam* per scegliere il campo e per stabilire chi lancerà la prima palla. I giocatori di una squadra devono colpire con la palla quelli della squadra avversaria. Quando un giocatore viene colpito, prende la palla e va a mettersi nella prigione avversaria, oltre la linea di fine dell'altra squadra; da lì, può cercare di liberarsi colpendo qualcuno con la palla. Se un giocatore afferra al volo la palla che gli è stata lanciata per colpirlo, non viene fatto prigioniero e al suo posto viene fatto prigioniero chi ha lanciato la palla. Se la palla arriva nell'area dei prigionieri, questi possono tentare di liberarsi lanciandola a colpire gli avversari. Vince la squadra che riesce ad eliminare tutti gli avversari.

Palline – Palline di terracotta colorata (mai di vetro – le cosiddette *vetrone* – né tanto meno di plastica o di altro materiale), comprate al negozio, molto irregolari, sia per forma (da sferiche a ovali, con infinite curvature) che per dimensione (da uno a due centimetri di diametro). Queste ultime, rarissime, più pesanti delle altre, sono destinate ad essere il “boro”, cioè il proiettile, per così dire, la pallina con cui ogni giocatore porta avanti il proprio gioco e per questo mai messa in palio⁶³. Con le palline si fanno principalmente tre giochi: *a cappe*, *a donzino* e *a buchettiola*.

Giocare a **cappe**. Ogni giocatore mette in palio quattro palline che sistema in forma di piramide, tre sotto e una sopra (la *cappa*, appunto), nel luogo conve-

nuto, a circa 7-8centimetri dalle cappe degli altri giocatori, secondo la posizione reciproca in uso. Per esempio, se i giocatori sono tre, le tre cappe disegnano un V; se sono quattro disegnano un rombo equilatero (non un quadrato, ci deve sempre essere una cappa davanti alle altre); se sono cinque un rombo con la quinta cappa in mezzo, cioè una croce, e così via. Sistemate le cappe, si traccia una riga in terra alla distanza di circa due metri: è il punto che ogni giocatore non dovrà superare al momento di tirare il suo boro verso le cappe. Si fa la conta per stabilire l'ordine di gioco, poi uno dopo l'altro i giocatori lanciano il proprio boro verso le cappe, e vincono le palline che formavano le cappe abbattute, lasciando il boro nel punto in cui è andato a fermare la sua corsa. Se, dopo che tutti hanno fatto il loro tiro, restano ancora cappe in piedi, si fa il tiro di ritorno, partendo dal giocatore che ha il boro più lontano dalle cappe (distanza misurata a piedi – mettendo un piede davanti all'altro – e a dita delle mani messe in orizzontale). Se il boro è meno distante di un piede dalle cappe, il giocatore non può lanciarlo normalmente, me deve tirare *a nappa* (*a nasino*), cioè inquadrare le cappe rimaste tra i suoi piedi – talloni uniti e punte divaricate – e restando in posizione perfettamente verticale, portare con due dita il boro a un lato del naso, reclinando appena la testa in avanti, e sganciarlo dall'alto sopra le cappe. Qualora dopo che tutti hanno fatto il secondo tiro ci fossero ancora cappe in piedi, si può dire *stia*, e si tira di nuovo alle cappe rimaste; oppure, i giocatori che vogliono, possono *assoprillare*, cioè rilanciare, affiancando alle cappe rimaste un'altra cappa ognuno, e continuare il gioco con le stesse regole di prima⁶⁴.

Più semplice il **donzino**. Si gioca solitamente in due. Fatta la conta per stabilire l'ordine di gioco, il primo giocatore lancia la sua pallina a una certa distanza. Il secondo lancia la sua tentando di *donzare*, cioè di colpire, la pallina del primo. Se ci riesce, vince la pallina colpita. Se non ci riesce il primo giocatore tenterà di colpire la pallina del secondo nel luogo in cui si è fermata, lanciando dal punto in cui si trova la sua pallina. E così via, finché una delle palline non viene colpita. Nel caso i giocatori siano più di due, il terzo che lancia può scegliere quale delle palline degli avversari colpire e così di seguito per gli altri.

A **buchettola**. Si scava in terra una piccola buca di 5-6 centimetri di diametro, nella quale ogni giocatore mette una pallina. A una distanza concordata si traccia la linea di lancio. Secondo l'ordine uscito dalla conta, il primo giocatore lancia la sua pallina cercando di farla entrare nella buchetta. Se non ci riesce tenterà il secondo e poi gli altri. Dopo il primo lancio, le palline devono rimanere nel punto in cui si sono fermate, e i giocatori, sempre avvicinandosi secondo l'ordine precedente, devono cercare di farla andare in buca per mezzo di un *biscotto* (v. n. 27). Chi manda la sua pallina in buca per primo prende tutte le palline che ci sono state messe all'inizio.

Questi tre giochi con le palline di terracotta sono la versione aggiornata di quelli che nei secoli passati e fino al periodo tra le due guerre mondiali, erano i giochi delle noci, ai quali alludono gli autori latini⁶⁵, e dei noccioli, di cui ancora una volta testimoniano le note del Malmantile, elencandone ben nove differenti. Noci, noc-

⁶² Minucci, p. 192; in Guarini III, 2 è chiamato *gioco de la cieca*. Cfr. Fanfani, p. 123.

⁶³ Il Fanfani (p. 160) riporta che “*bocco* chiamano i ragazzi quella Noce, o più grossa delle altre, o anche impiombata, con la quale, giocando a nocino, tirano alle castelline delle altre noci”. Altra denominazione, *còccioro* (ivi, p. 279).

⁶⁴ Ivi, p. 919: “È pretto latino *super illum*. (...) Quando dopo il primo o secondo tiro, resta un nocciolo solo da colpisci, i giocatori ne aggiungono uno per ciascuno e dicono di *far sopra*”.

⁶⁵ Persio, l. 10; Marziale, XIV, 19.

ciòle, castagne, ma più spesso noccioli di pesca o di albicocca venivano infatti usati dai bambini fin dai tempi più antichi, per fare gli stessi giochi appena descritti con le palline⁶⁶. Nelle note del Malmantile, il gioco della cappe è chiamato alle caselle o alle capannelle. “Mettono sopra ad un piano tre noccioli in triangolo, e sopra di essi un altro nocciolo: e questa massa dicono Casella o Capannella: e fatto di esse il numero tra loro convenuto, ed allontanatisi nella distanza concordata, tirano a dette Caselle un altro nocciolo: e colui che tira, e coglie, vince tutte quelle caselle, che fa cascare col colpo. Questo fu usato anche dagli antichi...”⁶⁷. Il donzino, sempre stando al Minucci, prendeva di nome di truccino: “Uno tira un nocciolo in terra, e l’altro tira un nocciolo a quello, che è in terra: e cogliendolo, vince; se no, quello, che tirò in terra il primo, raccoglie il suo nocciolo, e lo tira a quello, che tirò l’avversario: e così continuavano: e chi coglie, vince il nocciolo che coglie, o quello che sieno convenuti”⁶⁸. Il gioco a buchetti sembra invece la reliquia estremamente semplificata del gioco dell’orca praticato nell’antica Roma⁶⁹ e di quello alle buche che si giocava nella Firenze tardorinascimentale, descritto nelle note del poema, con sette buchette allineate, e un diverso valore del premio (anche in denaro) in esse contenuto. Dopo il primo tiro, i successivi movimenti del nocciolo potevano essere ottenuti sia con la spinta del dito, sia “col buffare o col soffiare nel nocciolo”⁷⁰. Un gioco con numero variabile di buchette, da cinque a nove, disposte in quadrato è descritto come ancora in funzione negli anni ’60 del ’900 in Val di Chiana⁷¹.

Pattina – Si traccia in terra col gesso o col mattone rosso (sullo sterrato con un bastoncino) un quadrato di circa 10 centimetri di lato. A distanza di due metri, due metri e mezzo si traccia la linea di lancio. Ogni giocatore dovrà cercare di lanciare la sua monetina (di solito di piccolissimo taglio, 1, 2, 5, 10 lire massimo), che coincide con la posta convenuta, all’interno del quadrato. Chi ci riesce prende tutta la posta, cioè le monetine di tutti gli altri giocatori. Se più di un giocatore centra il quadrato, la posta viene divisa in parti uguali.

Pè – È un gioco che si fa con i bottoni. Ogni giocatore mette il suo bottone sul bordo di una piano liscio come quello di una tavola, Poi vi soffia sopra, oppure di lato, come meglio crede, tirando in dentro le labbra e rilasciandole di colpo per farne uscire a forza uno sbuffo d’aria che produce il suono secco *pè* (da cui il nome del gioco). Con questo sbuffo il giocatore deve riuscire a far capovolgere il

⁶⁶ v. Alessandri, III, 21; Boulanger, VIII.

⁶⁷ Pseudo Ovidio, *Nux*, vv. 75-76: “*Quatuor in nucibus non amplius, alea tota est, / Cum sibi suppositis additur una tribus*” (In quattro noci, e non di più, è tutto il suo rischio, / quando una viene aggiunta alle tre sottostanti). Cfr. Fanfani, p.220 e 242.

⁶⁸ Minucci, p. 289. Un gioco simile, chiamato a tiro (“... si dura più e se ne perde meno”) fatto con le noci è ricordato dai Giuliani, p. 250, in una lettera dalla Valdichiana a metà Ottocento.

⁶⁹ La noce doveva entrare nel collo di un vaso (*orca*, appunto) – v. Persio III, 48.

⁷⁰ Ivi, p. 290. V. anche Pseudo Ovidio vv. 85-86: “*Vas quoque saepe cavum spatium distante locatur, / In quod missa levi nux cadat una manu*” (Spesso anche un vaso è messo lontano, nel cui cavo far cadere una noce sospinta da lieve mano); e 73-74: “*Has puer aut certo rectas dilaminat ictu / Aut pronas digito bisve semelve petit*” (Queste [le noci] il bambino o le divide in due con un colpo sicuro / o le spinge rapide una o due volte col dito).

⁷¹ Felici, p. 116.

proprio bottone. Chi ci riesce vince i bottoni di chi non c’è riuscito. Terminati i bottoni sottratti al cestino della mamma, per continuare a giocare si comincia a staccare quelli della camicia o dei pantaloni⁷².

Primoarriva – Si formano due squadre di un ugual numero di ragazzi: la squadra di chi sta sotto e quella di chi va sopra. Un ragazzo di quelli che sta sotto si mette in piedi con la schiena appoggiata a un muro o a un albero. Uno della sua squadra gli si appoggia a testa bassa contro il petto, tenendolo alla vita. Uno alla volta gli altri che stanno sotto si mettono allo stesso modo in fila dietro a lui, afferrandosi alla vita del compagno che sta davanti. Uno alla volta, i ragazzi della squadra che va sopra, appoggiando le mani sul fondo schiena dell’ultimo di quelli che sta sotto, dovranno cercare di slanciarsi il più possibile sopra la fila in modo da raggiungere con il proprio salto quello che sta appoggiato al muro, anche cavalcando le schiene di chi sta sotto. Quelli che stanno sotto possono, senza mollare la presa delle mani, sgroppare e agitarsi per tentare di farli cadere. Se quelli che stanno sotto non riescono a reggere il peso di quelli che saltano loro sulla schiena e, di conseguenza, rompono la fila, staranno sotto anche al turno successivo. Resteranno sotto anche se tutti quelli che vanno sopra riescono ad avvicinarsi il più possibile al ragazzo che sta in piedi al muro, senza farsi sgroppare e senza lasciare spazi vuoti tra loro. Altrimenti al turno successivo andranno sotto loro⁷³.

Quattro cantoni – All’interno di un ambiente chiuso ma sgombro da ostacoli si può giocare in cinque; all’aperto, dove possono essere individuati elementi (per es. alberi) che fungano da casa attorno a uno spazio libero ma non eccessivamente ampio, i giocatori possono essere tante quante sono le case più uno. Con la conta si stabilisce chi deve stare sotto, e questi si posiziona in mezzo allo spazio libero. Gli altri prendono casa ciascuno in un angolo della stanza o davanti ad un albero. I bambini tentano di scambiarsi le case tra di loro e quello che sta sotto deve cercare di prenderli o toccarli dopo che sono partiti dalla loro casa e prima che raggiungano la nuova. Chi viene preso va sotto.

Col nome di poma o toccapoma, il gioco è menzionato dal Fanfani, nei termini descritti sopra, asserendo che poma è il nome delle poste (le case) assegnate, facendo intuire in riferimento agli alberi da frutta (lat. poma, pl. di pomum). Precisa che “quando quel del mezzo ne chiappa qualcuno degli altri, dice: “Qui ti piglio e qui ti lascio”; ed il chiappato rimane in mezzo a fare il chiappatore”⁷⁴. Più anticamente, si suppone accenni a questo gioco Libanio, quando afferma che i patti convenuti si rispettano e “non sarà lecito passare da questi a quelli e da quelli a questi, come fanno i bambini giocando attorno agli angoli”⁷⁵.

⁷² v. Nistri 1986, p. 303; v. anche Felici, pp.117-118: “... il gioco più alla portata delle nostre tasche era quello a bottoni, che, uno ad uno, ce li strappavamo dalla giacca e dai calzoni col risultato di doverli legare e chiudere con una corda, o – a volte – con un vinco o con una ginestra...”.

⁷³ Di questo gioco ricordo, come descritto, lo svolgimento. Non ricordo il nome, come non lo ricorda nessuno degli informatori che mi hanno aiutato in questa indagine. Il nome con cui è qui indicato è ricavato dal sito internet <http://www.vocabolariofiorentino.it/ricerca/lemmi?l=47&t=1>.

⁷⁴ Fanfani, pp. 739 e 986.

⁷⁵ Libanio, 27.

Regina reginella o a' passi – Si sceglie con la conta una regina che dovrà condurre il gioco mentre gli altri bambini avranno il compito di ambasciatori. Si traccia in terra una linea a quindici/venti metri dal punto in cui si trova la regina. Tutti gli ambasciatori si collocano dietro questa linea e, a turno, recitano la filastrocca: “Regina reginella / quanti passi devo fare / pe’ arrivare al tuo castello / tutto d’oro e tutto bello?”. La regina decide a suo piacimento, in che modo il compagno dovrà avvicinarsi a lei imitando i passi degli animali, nella quantità indicata dalla regina. I tipi di passi: da leone, avanza con passi molto lunghi; da gru, avanza saltando su un piede solo; da canguro, avanza con saltelli a piedi pari; da formica, avanza a piccoli passi con un piede davanti all’altro; da gatto, avanza a gattoni; da gambero, avanza all’indietro con passi molto lunghi; da cavallo, avanza simulando il galoppo; da serpente, avanza strisciando a terra. Qualcuno usa anche il passo da insalata, che consiste nel fare un giro su se stessi, rimanendo fermi nello stesso punto. Con la fantasia si possono inventare infiniti altri passi. Vince chi arriva primo al luogo dove si trova la regina, ma è chiaro che assegnando il tipo di passi in numero adeguato, la regina ha la possibilità di far vincere chi vuole.

Rialzino – È una variante del *chiappino*. Si gioca seguendo le stesse regole, con la differenza che chi è sotto non può prendere chi è riuscito a mettersi in salvo su qualcosa che lo tenga sollevato da terra anche con un piede solo (ne qual caso, l’altra gamba dovrà essere tenuta flessa per non toccare terra).

Rimpiattino (o a bomba, diventato più tardi nascondino) – Si sceglie con la conta chi deve stare sotto o *a bomba* (di solito un albero, una porta o una porzione delimitata di muro), cioè nella casa che deve essere toccata per far prigioniero o per liberare qualcuno. Chi sta sotto appoggia un braccio alla casa, vi preme contro gli occhi chiusi per non vedere e conta fino al numero convenuto così da dare modo ai compagni di nascondersi. Finito di contare si volta gridando l’ultimo numero, per avvertire gli altri che sta iniziando la caccia e cerca di scoprire i nascondigli dei compagni. Quando ne vede qualcuno, deve rapidamente tornare a toccare la casa, gridando: “Bomba”, il nome del bambino scoperto e il luogo dove si trova, se non è ben visibile. Il primo bambino preso e portato a bomba, sarà quello che starà sotto al turno successivo. Per non essere preso prigioniero, il bambino scoperto deve correre più velocemente di chi sta a bomba e arrivare a toccare la casa prima di lui, gridando: “Bomba libero me”. Chiunque arriva a toccare bomba prima di chi sta sotto, è libero, altrimenti è prigioniero e rimane fuori gioco in prossimità della casa. L’ultimo bambino rimasto, se arriva a toccare bomba senza essere piegato, può gridare “Bomba libero tutti”, i prigionieri saranno tutti liberati e sarà perciò lo stesso bambino di prima a restar sotto anche nel turno successivo.

Non considerando il solito meccanismo dei pegni e della premiazione dei vincitori, un gioco molto simile al nostro, nel Malmantile è chiamato capo a nascondere (o a nascondere) e le sue regole sono spiegate in nota: “Uno si mette col capo in grembo a un altro, che gli tura gli occhi; ed un altro o più si nascondono, e nascosti danno cenno: e colui, che aveva gli occhi serrati, si rizza e va cercando di coloro, che sono nascosti: e trovandone uno, basta, per liberarsi da tornare in grembo a colui, dove mette quello, che ha trovato: e questo perde il premio proposto, e il trovatore va a

nascondersi; ma se non trova il nascosto in tante gite o in tanto tempo, quanto sono convenuti, perde il premio, e ritorna a stare con gli occhi chiusi come prima: e seguita così fino a quattro volte, perdendo quattro premi (...) E quello stare con gli occhi serrati, si dice Star sotto”⁷⁶.

Ripiglino – Si annodano i due capi di un cordicella di 50-60 centimetri, formando un anello. Il primo giocatore mette le mani dentro l’anello, tenendolo teso e lasciando fuori i pollici rivolti in alto. Quindi, avvolge lo spago attorno a entrambe le mani, passandole una dopo l’altra all’interno dell’anello. Infila poi il dito medio di una mano sotto il passante dell’altra e tira bene la corda; fa lo stesso con l’altra mano. Allontana le mani e tende la corda, ottenendo la prima figura del gioco, la *culla*, formata da due x laterali con una stringa dritta sottostante. Il secondo giocatore deve sfilare la culla dalle mani del primo in modo da formare una figura diversa. Prende in orizzontale, dall’esterno, tra pollice e indice gli incroci delle due x, li tira verso l’esterno e, passando sotto la stringa dritta di ciascun lato, infila le dita verso il centro della culla e allontana le mani, tendendo la corda e formando la seconda figura, il *diamante*, una croce di sant’Andrea circoscritta da un rettangolo. Il primo giocatore deve riprendere la corda formando un’altra figura. Pizzica con le dita le due x esterne sul lato lungo della corda, le tira fuori dai lati e le porta sotto, rialzandole poi attraverso il centro. Allontanando le mani e tendendo la corda si ottiene la terza figura: le *candele*, un rettangolo con due fasce parallele sui lati lunghi, senza incroci. Il secondo giocatore aggancia dal basso con i due mignoli i due spaghi interni, li porta verso l’alto per passare poi fuori, ed entrare sotto le stringhe esterne. Allontanando le mani con delicatezza e tendendo lo spago si forma la quarta figura, simile alla prima, ma capovolta, la *mangiatoia*. Il primo giocatore afferra le “x” laterali in senso orizzontale, le tira verso l’esterno, poi verso l’alto, oltre le stringhe, portando le dita verso il basso e rientrando al centro. Tendendo lo spago si forma nuovamente il *diamante*. Il gioco continua, formando, con prese diverse, altre figure, e termina quando il filo si ingarbuglia in modo inestricabile o nel caso uno dei due giocatori, nell’eseguire una presa, si lasci scappare il filo dalle dita.

Rubabandiera – Gioco a squadre. Si delimita il campo attraverso tre linee, due di fondo e una mediana. Sulle linee di fondo si schierano le due squadre, composte di un ugual numero di bambini cui è assegnato un numero progressivo a partire da 1. I numeri 1 si fronteggiano, così come tutti gli altri bambini con identico numero. Al limite esterno della linea mediana si posiziona il capogioco, che tende un braccio lasciando penzolare un fazzoletto (la bandiera) e grida un numero a suo piacere. La coppia di giocatori delle opposte squadre con lo stesso numero che è stato chiamato corre verso il centro del campo con l’obiettivo di prendere il fazzoletto. Chi giunge per primo, afferra la bandiera e, per guadagnare il punto, deve ritornare al proprio posto tra i compagni della sua squadra, senza

⁷⁶ Minucci p. 190. L’accademico fa risalire il nascondino al gioco greco *apodidraskinda*, sulla base di Giulio Polluce IX, 7, ma quel gioco, nelle pagine del lessicografo greco risulta più simile alla *mosca cieca* (v.) che non al nascondino, poiché chi stava sotto a cercare gli altri doveva essere bendato (cfr. Costanza, pp. 237-241).

farsi prendere o toccare dall'avversario che lo insegue. Se l'inseguitore lo tocca, il punto passa a lui. Il capogioco riprende la bandiera e la partita continua con la chiamata di altri numeri. Vince la squadra che ottiene un maggior punteggio rubando più bandiere.

Scalpo – È un gioco di destrezza a eliminazione se si gioca tutti contro tutti; a punteggio se si gioca a squadre. Con la conta i bambini formano delle coppie. I due componenti di ogni coppia si dovranno affrontare in un duello nel modo seguente. Ogni bambino, dopo essersi infilato un fazzoletto (lo scalpo) nella cintura dei pantaloni, di dietro, come fosse una coda, deve cercare, con movimenti abili e veloci, anche girandogli intorno, di afferrare lo scalpo dell'antagonista, sfilandoglielo dalla cintura, senza toccare il bambino che lo porta. Chi si fa sfilare lo scalpo è eliminato. Tra i vincitori si sorteggiano le nuove coppie e si procede con altri duelli finché non resta l'ultima coppia dalla quale uscirà il vincitore assoluto. Per giocare a squadre, si fa la conta per stabilirne i componenti, quindi si formano le coppie di antagonisti che faranno il loro duello tutti contemporaneamente. Vince la squadra che alla fine avrà raccolto il maggior numero di scalpi dagli avversari.

Schiaffo del soldato – Si usa come gioco in sé, oppure per far fare la punizione a chi perde un gioco o una gara. Si fa il conto a chi deve stare sotto. Questi si passa una mano con il palmo aperto sotto l'ascella dell'altro braccio. Con l'altra mano si copre gli occhi e mezza faccia in modo da non vedere. Poi un ragazzo gli tira con forza uno schiaffo sul palmo della mano. Il malcapitato si volta verso il gruppo e trova tutti i ragazzi con l'indice alzato a significare che è stato ognuno di loro ad assestare il colpo. Si tratta di indovinare chi è stato davvero a dare lo schiaffo: se lo indovina, lo schiaffeggiatore va sotto; altrimenti rimane sotto quello che c'è già, finché non indovina.

Guancial d'oro è detto questo gioco nel Malmantile: *“S'adunano più fanciulli: ed uno si mette a sedere sopra una seggiola: ed un altro se gli pone inginocchioni avanti, e posa il capo in grembo a quel che siede: il quale gli chiude gli occhi con le mani acciocché non possa veder chi sia colui, che lo percosse in una mano, che egli si tiene dietro sopr'alle reni; dovendolo egli indovinare: e colui che gli serra gli occhi, dopoché questo tale è stato percosso, gli dice: Chi t'ha percosso? Ed egli risponde: Ficosecco: e l'altro replica: Menamelo qua per un orecchio. Ed allora quello si rizza, e va a pigliar colui, che egli crede il percussore: e se s'appone, ha vinto: e pone il percussore in luogo suo, e gli fa dare il premio, che si deposita in mano a quello che siede: e se non s'appone, perde il premio, quale consegna al detto sedente, e ritorna al luogo di prima per continuare, fintantochè s'apponga”⁷⁷.*

Tappini – I tappini sono i tappi a corona delle bibite recuperati presso i bar. Non devono essere piegati; quelli piegati poco devono essere resi di nuovo ben lisci con colpetti di un martello piccolo dati dall'interno. Si sceglie il più integro, si toglie la guarnizione di plastica interna e si sostituisce con un dischetto di carta

di uguale misura con il nome del ciclista preferito e i colori della sua maglia. Il tappino è pronto per il giro di d'Italia o per il tour de France. Bisogna fare la pista. Si sceglie uno spiazzo sterrato o coperto di ghiaino e si traccia un percorso portando avanti le due mani con le dita intrecciate, in modo da spianarne il fondo e da lasciare bordi in rilievo ai due lati. Una volta tracciata la pista (più è lunga, più è divertente), si segna, di solito nel rettilineo più lungo, la linea di partenza – che sarà anche il traguardo – e si stabilisce il numero di giri da compiere. Si fa la conta per l'ordine di partenza e poi via! Ogni bambino manda avanti, secondo il turno, il proprio tappino a forza di *biscotti* dati con il dito medio sganciato a forza dal pollice. Chi manda il proprio tappino fuori della pista, oltre il culmine del bordo, deve ritornare al punto da cui ha fatto partire il colpo e perde il turno; la stessa regola vale per chi rientra in pista dopo aver tagliato una curva. Vince chi giunge per primo il traguardo dopo il numero convenuto di giri.

A San Miniato il posto più frequentato per fare il giro d'Italia era la pinetina sotto il piazzale, dove le piste venivano ricavate nel tappeto di aghi di pino che ricopriva il terreno e che si rivelavano ricche di ostacoli o di tratti difficili per via delle radici degli alberi affioranti dal terreno. Particolarmente appetibili per tracciare la pista erano anche i mucchi di sabbia ancora un po' umida che venivano scaricati all'esterno degli edifici in ricostruzione dopo la guerra – ma solo nei momenti i cui non erano al lavoro i muratori, i quali non volevano che il mucchio di sabbia fosse sciantinato in mezzo di strada.

Telefono senza fili – I bambini si mettono seduti in riga, uno a fianco dell'altro. Il primo sussurra una parola o una breve frase nell'orecchio del bambino che gli sta vicino, senza farsi sentire dagli altri, il secondo bambino ripete ciò che ha sentito nell'orecchio del terzo e così via. Il divertimento sta nello scoprire, quando l'ultimo bambino ripeterà ad alta voce le parole che gli sono state riferite, come queste si siano modificate nel corso dei diversi passaggi, con effetti spesso comici o ridicoli, talvolta creati apposta dai bambini più spiritosi.

Toccaferrò – Come il *rialzino*, si gioca con le stesse regole del *chiappino*, con la differenza che chi è sotto non può prendere chi è riuscito a mettersi in salvo toccando con qualsiasi parte del corpo un oggetto metallico che si trova nello spazio di gioco. Sono esclusi gli oggetti metallici che possono portarsi addosso, come le chiavi o i bottoni degli abiti.

Un due tre stella – Tutti i bambini, salvo il capogioco scelto con la conta, si pongono dietro una linea, distante 15-20 metri dalla casa del capogioco, il quale volge le spalle ai compagni appoggiandosi a un albero o a un muro, e dice a voce alta e chiara “Un, due, tre ... stella!”. Quindi si volta verso i compagni. Questi ultimi possono avanzare e muoversi finché il capogioco è di spalle, ma devono immobilizzarsi e restare fermi quando questi si volta a guardarli. Se un giocatore si muove mentre è osservato dal capogioco deve tornare alla linea di partenza. Si va avanti allo stesso modo finché uno dei giocatori non arriva alla casa, raggiungendo o superando la posizione del capogioco e ne prende il posto.

⁷⁷ Similmente il Fanfani, p. 464. Per referenze classiche, sotto il nome di *collabismo*, v. Giulio Polluce, p. 292 e Boulanger, 37.

5. Giochi “da tavolo”, da panchina o da scalino

Battaglia navale – Si gioca in due. Su un foglio quadrettato ognuno disegna due quadrati dello stesso numero convenuto di quadretti, identificando le file verticali con i numeri da 1 a quanti sono i quadretti, e le orizzontali con le lettere dell’alfabeto in ordine da A. Sul primo schema ogni giocatore colloca le proprie navi, avendo convenuto in precedenza la loro quantità e la loro grandezza (in quadretti) e vi segna i colpi che riceve. Sul secondo schema ogni giocatore tiene nota dei colpi sparati all’avversario. I giocatori “sparano” a turno i propri colpi, indicando le coordinate (A2, B8, F5 ecc.) e segnando sulla seconda tabella un puntino se il colpo è andato a vuoto, oppure una croce se è stata colpita una nave o una parte di essa. I due giocatori devono posizionarsi in modo che l’uno non possa vedere gli schemi dell’altro. Vince chi affonda tutte le navi della flotta avversaria.

Dolce-fiore – All’inizio si decidono quali sono le categorie di gioco. Le nostre solitamente erano: dolce – fiore – frutta – cosa – qualità – fiume o città, ma possono essere variate se c’è accordo tra i giocatori. Ciascun giocatore ha una matita e un foglio con sette colonne, denominata con le sette categorie indicate. Attorno a un piano su cui si possa scrivere, un giocatore recita mentalmente le lettere dell’alfabeto fino a che un altro giocatore lo blocca: l’ultima lettera che ha pensato sarà quella del turno di gioco. Ogni giocatore scrive sul suo foglio, per ogni categoria, tutte le parole che iniziano con la lettera scelta. Vince chi scrive più parole. Il gioco si può fare anche senza foglio. Ogni giocatore dice una parola per ogni categoria, fino a completare il giro dei giocatori, poi si riparte con una seconda parola per ciascuno, non detta in precedenza, ma che inizia sempre con la stessa lettera, andando avanti, finché uno dopo l’altro i giocatori non conosceranno più alcuna parola che inizia con quella lettera, anche per una sola categoria, e saranno eliminati dal gioco. Vince chi saprà aggiungere una parola più dei compagni.

Filetto – Si gioca su uno schema (disegnato col gesso o con un mattone rosso) formato da tre quadrati concentrici uniti da segmenti che ne tagliano i lati a metà. I due giocatori dispongono ognuno, secondo quanto stabilito in precedenza, di sei o nove sassolini di due colori diversi. Si sceglie con la conta chi inizia, poi i due giocatori sistemano alternativamente, uno alla volta, i loro sassolini nelle intersezioni e negli angoli del campo, cercando di allineare tre sassolini e contemporaneamente di impedire all’avversario di fare altrettanto. Il giocatore che riesce ad allineare tre sassolini mangia un sassolino all’avversario, cominciando da quelli non allineati. Una volta piazzati tutti i sassolini, a turno i giocatori muovono un sassolino, seguendo le linee, da un angolo a una intersezione o viceversa, cercando di allineare altri tre sassolini. Il gioco finisce quando uno dei due giocatori resta con due soli sassolini.

Tris – Una versione ridotta del filetto può essere considerato il tris. Si gioca su uno schema di nove caselle, ottenuto incrociando a distanza regolare due segmenti paralleli verticali con due orizzontali. Il primo giocatore traccia una crocetta in una delle nove caselle; il secondo traccia a sua volta un cerchietto, e così via,

cercando di allineare tre crocette o tre cerchietti (in orizzontale, in verticale o in obliquo) e contemporaneamente di impedire il tris dell’avversario.

Si ritiene comunemente che il gioco abbia origine orientale, che fosse ben conosciuto anche nella Roma imperiale, tanto che Ovidio lo descrive ben due volte nelle sue opere, prima e dopo l’esilio: “E c’è poi un [genere di] gioco diviso da sottili righe in tante / caselle quanti sono i mesi dell’anno fuggevole: // la tavoletta, ha su entrambi i lati tre pedine / e vince chi [per primo] le allinea da un altro lato”⁷⁸.

6. Giochi sportivi e di forza

Baruffa – Non di rado finiscono in baruffa le lunghe partite a figurine, ma non per litigi o controversie di gioco. Se qualcuno ha voglia di divertirsi, ma non ha più voglia di giocare e ha molte figurine; oppure se capita che un giocatore abbia vinto un gran numero di figurine ai compagni, si prende un supplemento di gloria e di soddisfazione. Si arrampica in un luogo rialzato e grida ai perdenti: “Baruffa!”, buttando, una dopo l’altra, qualche manciata di figurine verso l’alto, in modo che piovano volteggiando sulle teste dei compagni. E questi si azzuffano, spintoni, gomitate, qualche calcio e qualche manata, per riuscire a raccogliere, al volo, per terra o tra le mani dei compagni più figurine possibile.

Corsa – Praticata come gara sportiva, insieme ad altre (salto in lungo e salto in alto – quest’ultimo realizzato on mezzi di fortuna: due manici di scopa, qualche chiodo e una luna canna) soprattutto negli anni delle Olimpiadi. Per il resto del tempo, più che uno sport, è un gioco per provocare lo sfottò. Un gruppo di ragazzi si ritrova a parlare o a giocare, quando uno lancia la sfida: “Si fa a chi arriva primo in fondo al Piazzale... chi arriva ultimo è un buaiolo!” e via, tutti di corsa per non prendersi gli sberleffi da parte dei compagni.

Corsa nei sacchi – Ogni bambino si procura un sacco di iuta, di quelli per le patate, ci infila dentro le gambe, tenendolo con le mani all’altezza della vita. Tutti allineati sulla linea di partenza, al VIA cominciano a correre e vince, come in tutte le corse, chi arriva per primo al traguardo. Vietato, pena l’esclusione, ostacolare volontariamente gli avversari.

Mentia – Non un gioco vero e proprio, ma un comportamento belligerante, con cui si conclude talvolta un gioco. Uno screzio, un’offesa, uno sfottò, un tradimento oppure l’inosservanza delle regole del gruppo o delle indicazioni del capobanda portano all’applicazione della mentia, solitamente lanciata dal più forte verso il più debole. Chi si sente offeso si caccia un dito in bocca, lo insaliva bene e poi va ad appoggiarlo sulla guancia dell’offensore. Scatta immediatamente la reazione: “M’ha dato la mentia... m’ha dato la mentia”, quasi che in quelle gocce

⁷⁸ Ovidio, *Ars* III, 363-366: “*Est genus in totidem tenui ratione redactum / scriptula, quot menses lucricus annus habet: // parva tabella capit ternos utrimque lapillus, / in qua vicisse est continuasse suos*”; e *Tristia* II, 481-482: *parva sit ut ternis instructa tabella lapillis, / in qua vicisse est continuasse suos*”

di saliva bruci il malocchio. Ne segue una scazzottata rituale che ha l'unico scopo di ripristinare l'ordine di gruppo e la gerarchia. Poi, di solito, amici come prima.

Nel Vocabolario del Fanfani il gesto è chiamato *lecchino*: "... lo dicono i ragazzi per quell'atto di dispregio, che si fa mettendosi un dito in bocca, e poi a quel mo' bagnato di saliva battendolo sul viso di un altro, Es. se tu non esci di costì ti do un lecchino, buacciùolo"⁷⁹.

Palla – Per giocare a palla si intende il gioco del calcio, più o meno con le stesse regole usate nei campionati nazionali. Solo che negli anni precedenti attorno alla metà del secolo scorso si giocava in qualsiasi piazza, spiazzo o terreno non importa di quali dimensioni, ma più ampio possibile, sterrato, erboso, asfaltato, col ghiaino, purché abbastanza pianeggiante e libero da inciampi o ostacoli. Le porte segnate con due sassi, con due cartelle, con delle giacche o con qualsiasi altro oggetto di adeguate dimensioni, posti alla distanza di circa tre metri l'uno dall'altro. La palla: un fagotto di cenci o di carta di giornale, tenuto insieme ben stretto da molti giri di spago per dargli, come a un gomitolino di lana, una forma più sferica possibile. Normale che una palla del genere sia destinata a durare non più di una partita. Le palle di gomma arrivarono dopo il '60.

Salto della fune – Gioco con la fune corta. Occorre un pezzo di corda (fune) di un paio di metri di lunghezza. Ogni bambino si attorciglia i due capi un paio di giri attorno alle mani perché non scappino e comincia a saltare a piedi uniti, facendo passare la corda sotto i piedi, in avanti o all'indietro, mentre salta. Il gioco può esaurirsi così o divenire gara a chi fa più salti, senza inciampare o ingarbugliarsi la corda ai piedi e senza stancarsi. Gioco con la fune lunga. Occorre una corda di almeno tre metri di lunghezza. Due bambini ne tengono i capi facendola girare con moto continuo nella stessa direzione. Gli altri bambini, a turno si pongono a fianco della parte centrale della corda e devono saltarla con i piedi uniti mentre questa gira, senza fermarsi e senza impigliarsi. Vince chi riesce a fare più salti.

Sassaiola – Più che un gioco, una vera e propria battaglia, combattuta fra gruppi (bande) rivali che si affrontano per la conquista del territorio. Nel secondo dopoguerra, quando San Miniato faticava a smaltire i cumuli di macerie lasciati dal passaggio del fronte, le munizioni, cioè i sassi, non mancavano. Il paese era diviso in territori, in ognuno dei quali scorrazzava una banda di ragazzi, ciascuna con il suo capo, di solito il più forte e coraggioso tra i più grandi, ormai adolescenti fatti. I contenziosi tra le bande erano risolti con vere e proprie dichiarazioni di guerra, formalizzate dall'incontro tra delegazioni degli opposti eserciti in territorio neutrale, di solito la piazza del Seminario o in piazza Grifoni. Le frequenti *sassaiole*, erano organizzate attorno a due regole principali. La prima, ferrea: "*Chi le piglia, è non sue*", chi le prende sono sue, cioè chi si fa male se lo tiene, senza andare a raccontarlo ai genitori, perché l'intromissione dei grandi nelle dispute infantili era esclusa e la consegna del silenzio inviolabile. La seconda: "*Non sassi troppo piccini, perché vanno negli occhi*", ragione per cui era abbastanza normale

veder volare sassi, pietre e pezzi di mattone di dimensione grandi come prugne.

Tra le note del Malmantile troviamo riferimenti all'usanza delle *sassaiole* nella Firenze rinascimentale, soprattutto in particolari momenti del calendario rituale (San Biagio, 3 febbraio; Carnevale, San Giovanni, 24 giugno, e in "occasione di allegrezze pubbliche"⁸⁰). Di più, questo "giuoco, ovvero battaglia popolare, fatta co' sassi" era così popolare da meritare l'attenzione dell'autorità granducale che tra '5 e '600 emanò diversi bandi per proibirne la pratica⁸¹. L'Accademico fiorentino conclude la sua nota con una certezza: "Ancora ne' tempi della mia gioventù si praticò una simile battaglia nella strada, (...). Ma tutti questi impertinenti divertimenti sono al presente, si di per se stessi, che per le pene eseguite, affatto cessati": non poteva prevedere, il Minucci, che le battaglie "a' sassi" sarebbero davvero finite solo dopo la metà del XX secolo.

Sbarbacipolle – Si fa la conta per scegliere chi fa lo sbarbacipolle. Gli altri bambini sono tutti cipolle e si siedono per terra con le gambe divaricate, uno in collo all'altro, ognuno abbracciando stretto chi gli sta davanti. Lo sbarbacipolle deve sbarbare le cipolle a una a una, cominciando a tirare il primo bambino per le braccia, in modo da staccarlo da chi lo sta trattenendo o facendo rompere la catena di abbracci in un altro qualsiasi punto. La prova di forza termina dopo aver sbarbato tutte le cipolle. Questo gioco si può fare anche in due squadre. Ogni squadra sceglie il suo sbarbacipolle che deve tentare di rompere e annullare la catena avversaria. Vince la squadra che resiste più a lungo senza essere sbarbata.

7. Giochi da costruire

Altalena – Si fa in due modi, con le funi e con un tronco, ed è un gioco più adatto alla campagna, o a un giardino, che non a un centro abitato. Nel primo caso è quasi sempre necessario l'aiuto di un adulto che fornisca due robusti pezzi di corda lunghi più di due metri e una tavoletta di legno rettangolare piuttosto spessa, con due fori in prossimità dei lati corti. Ognuno dei capi delle due corde, viene fatto passare per uno dei fori e quindi annodato in modo che la corda non esca dal foro. L'altro capo delle due corde viene annodato al ramo robusto di un albero o a una trave del soffitto, in modo che le corde restino parallele e che la tavoletta rimanga più o meno a quaranta/cinquanta centimetri dal suolo. Il bambino si siede sulla tavoletta e, tenendosi saldamente alle corde si dà la spinta, portando di colpo in avanti le gambe e indietro il busto, in modo da raggiungere, una oscillazione dopo l'altra, il punto più alto possibile. Lo stesso risultato si raggiungeva per mezzo di spinte date da un compagno messo dietro l'altalena. In campagna, invece della tavoletta, era abbastanza comune usare un sacco di iuta, ripiegato più volte, e appoggiato direttamente sul una lunga corda le cui estremità erano legate al ramo dell'albero.

L'altro tipo di altalena, detto più propriamente biciàncola, si prepara appog-

⁸⁰ Minucci, p. 852.

⁸¹ Ivi, p. 161 segg.. Le *sassaiole* fiorentine sono ricordate anche da Boiardo X, 56 e in un canto carnascialesco attribuito al Lasca (Trionfi, "Canto di fare a' sassi").

⁷⁹ Fanfani, p. 521.

giando un palo o un tronco d'albero non troppo spesso su una pietra piatta o su un altro pezzo di tronco. Due bambini salgono a cavallo delle estremità del palo e, dandosi la spinta con le gambe, lo fanno alzare o abbassare, ora da una parte ora d'altra.

Nel commento al Malmantile: "Legano due funi al palco – scrive il Minucci – ovvero a due alberi, e le fanno calare a doppio fino presso a terra un braccio, e sopra di esse funi accomodano un'asse, sopr'alla quale si pone uno o più a sedere: e fatto dare il moto a detta asse, vanno cantando alcune canzoni, con un'aria, aggiustata al tempo dell'ondeggiamento di quell'asse"⁸². Il Minucci spiega ancora che l'altalena con i pali è fatta "a foggia di mazzacavallo"⁸³, ovvero come la catapulta e come quel marchingegno a leva che si usa per tirare su l'acqua dai pozzi. Nell'antica Grecia si celebrava la Festa delle altalene (aiora) dedicata a Baccho, quando l'uva iniziava ad invaiare. Anche nell'antica Roma si praticavano ambedue i sistemi di oscillazione"⁸⁴.

Aquilone – Per costruire un aquilone occorrono innanzitutto due pezzi di canna sottile, ben dritti, uno di 70 e l'altro di 50 cm. Alle estremità dei due pezzi di canna si fa una piccola scanalatura a forma di V, quindi si incrocia, esattamente a metà, il pezzo più piccolo a 15-20 cm dall'estremità di quello più lungo, in modo che le scanalature restino parallele al piano su cui stiamo lavorando. Si legano strettamente le due canne con un filo sottile e poi si fascia il punto di incrocio con del nastro isolante o del cerotto. Si passa uno spaghino sottile attorno alle estremità delle canne, nelle scanalature a V e si annoda. Questo è il telaio dell'aquilone. Si prende un foglio di pergamino colorato o di altra carta leggera e resistente e appoggiandoci sopra il telaio, si ritaglia un rombo di dimensione leggermente più grande del telaio stesso (almeno due cm per lato) che poi, ripiegato sopra la cordicella perimetrale, si incolla uniformemente su se stesso. Si praticano quattro piccoli fori nella carta a un cm di distanza dal punto d'incrocio delle due canne, attraverso i quali si fanno passare due pezzetti di cordino, uno sopra e uno sotto l'incrocio, annodandoli in modo che non siano troppo aderenti alle canne. Poi si uniscono i due anelli di corda con un terzo pezzo, anch'esso annodato ad anello. A questo si collega un altro filo sottile e resistente, molto lungo (15-20 metri o più) che servirà, avvolto a un bastoncino di legno, per guidare l'aquilone quando si leverà in volo. Infine si attacca alla parte bassa dell'aquilone la coda, cioè un filo con fiocchetti di carta colorata. Far alzare l'aquilone e tenerlo in alto, poi, è solo questione di esperienza.

Arco e frecce – È un'arma usata per giocare al tirassegno, ma che talvolta ha fatto la sua comparsa anche nelle guerre tra bande. Dopo aver scelto un ramo di aborniello, lungo 60-80 cm, dritto e flessibile, si lascia a bagno nel pozzo per 3-4 giorni. Poi si spella, praticando ad ognuna delle due estremità una piccola incisione a forma di V nella quale si annoda ben stretto un pezzo di spago da pacchi, mettendo in tensione il legno per dargli la forma leggermente arcuata e si espone

alcuni giorni al sole perché il legno asciughi del tutto, mantenendo la forma. Le frecce si preparano liberando dalle piccole viti le stecche lunghe e non piegate ricavate da vecchi ombrelli o staccando i raggi dalle ruote delle biciclette. Si fa loro la punta, pazientemente, con una lima o, in mancanza di questa, sfregandole a lungo contro una pietra. All'estremità opposta si pratica, con lo spigolo della lima, una piccola incisione a V per poter accoccare la freccia sulla corda⁸⁵.

Bolle di sapone – Un pezzetto di canna senza nodi da 15-20 cm, un bicchiere con acqua in cui è stato sciolto un po' di sapone: si intinge un'estremità della canna nel bicchiere, si soffia leggermente dalla parte opposta, ed escono le bolle iridescenti...

Capanni e fortini – Venivano costruiti soprattutto dai ragazzi più grandi (10-13 anni), mentre i più piccoli, se erano ammessi nella banda, dovevano prestare opera di manovalanza per i grandi, senza potere decisionale. Si cercava una radura in un boschetto, si tagliavano dei rami dagli alberi e si intrecciavano tra loro così da fare le "pareti" per chiudere uno spazio di 3-4 metri quadri. Si ricopriva il terreno di paglia o foglie secche, usando i ciglioni e le prode come sedili. Il capanno era il ritrovo privato della banda e lì si radunavano i ragazzi a mangiare la frutta rubata sugli alberi e raccontarsi cose specialmente sul sesso, se c'era qualche ragazzo sui 15 anni che ne sapeva di più e che approfittava del riparo anche per fumare qualche sigaretta. Nella San Miniato del secondo dopoguerra, approfittando delle macerie lasciate dalle mine tedesche si costruivano fortini, come muri a secco, accatastando le pietre, i mattoni che abbondavano ovunque.

Carretto di legno – La costruzione di un carretto per fare le corse in discesa è un'attività che richiede ai ragazzi più piccoli l'aiuto di un adulto e a quelli più grandi qualche competenza di falegnameria e di meccanica. Si parte da un pianale di legno a forma di triangolo o di trapezio su cui possa sedere il ragazzo che guiderà il carretto. Sotto il pianale si applicano i due assali in cui saranno inserite le ruote. L'assale posteriore è fisso (viti o chiodi), mentre quello anteriore è mobile (tenuto da bullone e dado bloccato), per permettere al carretto di sterzare. Alle estremità degli assali si fissano le quattro ruote. Prima dell'ultima guerra, erano in prevalenza ruote di legno o piccole ruote metalliche, recuperate da vecchie carrozzine da neonati o da altri arredi mobili. Dopo la guerra si usavano i cuscinetti a sfera recuperati dai meccanici del paese quando li cambiavano alle auto. Una corda robusta viene legata agli estremi dell'assale anteriore, all'interno rispetto alle ruote e, tenuta tra le mani del guidatore, gli permette di girare l'assale per affrontare le curve nel modo migliore. I piedi del guidatore si appoggiano sull'assale anteriore, con le punte delle scarpe vicine alle ruote, per poter frenare, premendole sulle ruote stesse in caso di bisogno. Le corse, dalla partenza al traguardo segnati in terra con un pezzo di mattone rosso, si svolgono chiaramente solo in discesa, a rischio e pericolo dei guidatori.

⁸² Minucci, p. 191.

⁸³ Ivi.

⁸⁴ v. Boulanger, cap. XI.

⁸⁵ v. Nistri 2015, pp. 39-40.

Cerbottana e spiruli – La cerbottana è un'arma primitiva formata soltanto da una porzione di tubo metallico o di canna del diametro di circa 1-1,2 cm. La lunghezza (da 30 cm a mezzo metro e più) è a piacere, ma la cerbottana risulta più precisa quanto più è lunga e dritta. I proiettili, i cosiddetti *spiruli*, si fanno con strisce di carta di giornale (una volta con le schedine del totocalcio) circa 12x5 cm. Si avvolge a spirale una striscia di carta sul dito indice della mano sinistra, e tirandola verso l'alto si forma un piccolo cono. Se ne mette la punta fra le labbra e si bagna con la saliva, facendola girare affinché il cono rimanga sigillato. Lo spirulo semplice si rende più pericoloso lasciandovi cadere all'interno uno spillo che poi è spinto con un bastoncino fino a farne uscire la punta dal vertice. Lo spillo viene bloccato con una minuscola pallina di pece o di stucco, fatta cadere all'interno e compressa col solito bastoncino. Lo spirulo risulta quasi sempre di diametro maggiore rispetto alla cerbottana: allora si infila nel tubo e se ne strappa con un gesto netto la parte più larga che resta fuori, in modo che si adatti perfettamente alla cerbottana. Poi si accosta alla bocca e si soffia, facendolo partire⁸⁶.

Cerchio – Cerchio nobile e cerchio plebeo. Il primo, in legno lucidato, alto una ottantina di centimetri, e dotato di una bella bacchettina, lucida anch'essa – o da un attrezzo di metallo con l'estremità a gancio, è usato dai figli delle famiglie agiate, che si possono permettere il lusso di comprarlo alla bottega dei giocattoli. Il secondo, ricavato di solito da un cerchione di bicicletta cui sono stati tolti i raggi (utilizzati, come si è visto, per fare le frecce da scagliare con l'arco), basta ai bambini di strada, che lo portano avanti con un bastoncino, il più diritto possibile, recuperato nel bosco. Il gioco consiste nel far rotolare il cerchio, mantenendolo in piedi, senza farlo cadere, senza aiutarsi direttamente con le mani e arrivando prima dei compagni, dalla linea di partenza a quello del traguardo.

Gioco antico, già presente nelle decorazioni fittili greche (tròchos), menzionato da Orazio⁸⁷, da Marziale⁸⁸ e da Properzio⁸⁹, e raffigurato in tempi a noi più vicini nei dipinti di Bruegel, di Renoir, di Sottocornola e scolpito da Giuseppe Sartorio⁹⁰.

⁸⁶ v. Nistri 2015, pp.40-41.

⁸⁷ Orazio, 380-382: *Ludere qui nescit, campestribus abstinet armis, / indoctusque pilae discive trochive quiescit, / ne spissae risum tollant impune coronae* (Chi non sa giocare, si astiene dalla armi al campo di Marte e si riposa, dalla palla, dal disco e dal cerchio, e resta tranquillo, per non suscitare a ragione il riso nella corona degli spettatori).

⁸⁸ Marziale, XIV, 168: *Inducenda rota est: das nobis utile munus: / iste trochus pueris, at mihi cantus erit* (Bisogna metterci una ruota: è un regalo utile: quello che per i bambini è un cerchio, per me sarà canto).

⁸⁹ Properzio, III, XIV, 3-6 *quod non infamis exercet corpore ludos / inter luctantis nuda puella viros, / cum pila veloces fallit per brachia iactus, / increpat et versi clavis adunca trochi* (perché la ragazza esegue esercizi fisici non infami, quando nuda tra maschi che lottano tra loro, la palla sfugge rapida alla presa, quando strepita l'adunca verga del cerchio rotante).

⁹⁰ Pieter Bruegel il Vecchio, *Giocchi di bambini*, Vienna, *Kunsthistorisches Museum*; Pierre Auguste Renoir, *Bambina con un cerchio* (1885), Washington D.C., National Gallery of Art; Giovanni Sottocornola, *Il gioco del cerchio* (1886), collezione privata; Giuseppe Sartorio, *Tomba di Zaira Deplano Pinna* (1901), cimitero di Iglesias.

Fionda – Arma da caccia (passerotti, lucertole, ranocchi) o per le battaglie tra bande o semplicemente per fare il tiro a bersaglio (bottiglie, barattoli, lampioni). Per fabbricare una fionda si taglia per corto una camera d'aria da bicicletta, ricavandone una decina di elastici circolari di circa un cm di altezza. Dalla rimanente camera d'aria, tagliata per il lungo, si ricavano due strisce di circa 30x1,5 cm ciascuna. Si sagoma in forma di rettangolo (8x6 cm circa) un pezzo di cuoio sbassato (o di pellame robusto) recuperato tra gli avanzi del calzolaio, nel quale si praticano due taglietti di 1,5 cm in prossimità dei lati corti. Si infila in ognuno dei tagli un'estremità di un elastico lungo, ripiegandolo su se stesso circa 3 cm e fissandolo stretto con uno degli elastici corti. Allo stesso modo, si fissano con due o più elastici corti gli altri due estremi degli elastici lunghi ai corni divergenti di una forcilla di robinia ben asciutta⁹¹.

Fucile a elastici - Altra arma per la guerra tra bande. Per fabbricarla si taglia un manico di scopa o un regolo di legno a sezione quadra della lunghezza desiderata (tra 60 e 100 cm). A 5 cm da una delle due estremità si fissa con le semenze da calzolaio una molletta da bucato di legno (o due, tre, massimo quattro, tutto attorno al legno, a seconda dei colpi che si vogliono dare al fucile). La molletta costituisce il cane dell'arma. All'estremità opposta del regolo si infila un chiodino (o due, tre, quattro). Si annodano tra loro degli elastici in modo da formare una catenella lunga meno della metà del fucile (un solo elastico lungo sarebbe meno potente – e poi i nodi fanno più male quando colpiscono la carne nuda). Si inserisce un'estremità della catena di elastici nel cane e si tira l'elastico fino a fermarlo al chiodino all'estremo opposto o viceversa. L'arma è carica. Per renderla più micidiale, si inserisce nell'elastico dalla parte del cane la molla di metallo tolta a una molletta rotta⁹².

Giochi di carta – La forma ruspante dei sofisticati origami giapponesi. Principalmente cinque: il cappellino, le barchette, gli aerei, il girotondo, inferno e paradiso.

- *Il cappellino semplice*: si prende la metà di un foglio di giornale (quello comunemente detto "una pagina"), si ripiega in due facendo combaciare i lati corti, quindi si ripiega ancora in due sempre facendo combaciare i lati corti del rettangolo. Si piega ancora in due, sempre facendo combaciare i lati corti, si riapre il foglio e si piegano a triangolo le due metà del lato lungo, a combaciare al centro sulla linea della piega fatta precedentemente. Nella parte inferiore del giornale avanzerà una striscia di carta, che si ripiega verso l'alto, così da bloccare i due triangoli, prima nella parte anteriore, poi in quella posteriore. I quattro estremi di queste strisce andranno poi ripiegati dalla parte opposta, fissando gli ultimi due con un tocco di colla.

- *Il cappellino doppio*: si prende un intero foglio di giornale e si procede come per il cappellino semplice, fino al ripiegamento dei bordi che bloccano la parte triangolare. I quattro estremi di queste strisce vanno ripiegati tutti dalla stessa parte, quindi premendo leggermente sui lati obliqui si trasforma il triangolo in

⁹¹ v. Nistri 2015, pp. 39-40.

⁹² v. Nistri 2015, pp. 40-41.

un rombo equilatero. Si ripiega verso l'alto una delle due punte aperte, poi l'altra, per ottenere un nuovo triangolo: divaricandone un po' la base, il cappellino è pronto, senza bisogno di colla. Poteva, come il cappellino semplice, essere ornato con una penna di piccione infilata nella ripiega, in modo da somigliare a una cappello degli alpini.

- *La barchetta*: occorre un foglio rettangolare di carta più resistente di quella dei giornali perché deve resistere qualche tempo prima di imbevversarsi d'acqua, se vogliamo che navighi. La procedura è la stessa del cappellino doppio. Se ne divarica completamente la base, ottenendo nuovamente un rombo equilatero, del quale si allargano verso l'esterno i lati obliqui superiori fino ad aprirli completamente. Basterà schiacciare la parte inferiore e la barchetta è pronta. Per metterla in acqua è necessario infilare una mano da sotto nel triangolo della vela in modo che si apra, permettendo alla barchetta di galleggiare.

- *Gli aerei*, in due versioni: l'aereo e il missile. Per fare l'aereo si parte da una normale pagina di quaderno. Si piega in due facendo combaciare i lati lunghi. Si riapre il foglio e, tenendolo in verticale, si piega l'angolo superiore sinistro in modo che il semi-lato superiore sinistro combaci con la piegatura centrale. Si ripete l'operazione con l'angolo superiore destro. Si richiude il foglio sulla piegatura centrale, quindi si creano le ali, piegando i lembi esterni del foglio lungo una linea parallela alla piega centrale, fino a farli combaciare con questa, oppure rimanendone uno o due centimetri distante: a seconda della distanza si ottengono effetti di volo diversi. Per fare il missile si eseguono le prime tre piegature come per l'aereo, fino a richiudere il foglio sulla piegatura centrale. Ora si ripiega il lato obliquo fino a sovrapporsi alla piega centrale, quindi ancora il nuovo lato obliquo appena ottenuto fino alla piega centrale. Le stesse due pieghe si ripetono sull'altra ala. Si sollevano le ali e il missile è pronto a volare.

- *Il girotondo*: si prende una striscia di carta, possibilmente bianca, alta una quindicina di centimetri e lunga a volontà. Si ripiega in due, facendo combaciare i lati corti, poi in quattro, in otto ecc. fino ad ottenere un rettangolino di circa otto, nove centimetri di base, formato da tanti strati sovrapposti. Sulla faccia a vista si disegna con la matita la figura di un omino, facendo in modo che a destra come a sinistra le braccia aperte e le gambe divaricate arrivino a toccare i lati lunghi. Si ritaglia quindi con le forbici il contorno della figura (con un taglio solo tutti gli strati di carta sovrapposti) stando ben attenti a non tagliare l'esterno della mani e dei piedi o delle altre parti che toccano i lati lunghi. Allargando la fisarmonica le figurine appariranno tutte per la mano. Ogni figura può essere colorata a piacere con i pastelli. Logicamente, con un po' di fantasia e di abilità nel disegno, è possibile cambiare soggetti e dimensioni del girotondo.

- *Inferno e paradiso*: Si parte da un quadrato di carta e si piega lungo le diagonali. Si porta poi con precisione ogni angolo al centro, schiacciando bene i lati e formando un quadrato più piccolo. Si gira, mettendo la parte appena ripiegata verso il tavolo e portando di nuovo gli angoli al centro, anche questa volta schiacciando bene i lati. Si piega il quadrato a metà premendo bene su tutti i lati e poi ancora a metà. Si riaprono queste ultime due piegature. Ognuno degli otto triangoli che formano il quadrato può essere colorato a piacere. Si alzano le quattro linguette triangolari e in ognuno dei sedici triangoli formati dalle piegature si scrive una frase segreta (es. canta una canzone, fai otto salti su un piede

solo, dai un bacio a chi vuoi, sei una caccola, fai una pernacchia al primo che passa ecc.). Ripiegando di nuovo la carta e infilando pollice e indice di ogni mano nelle quattro alette quadrate dalla parte inferiore, si può giocare. Il primo bambino, che tiene il gioco, chiede all'altro di dire un numero, poi contando fino al numero indicato, ad ogni numero apre e chiude il gioco, una volta in avanti e una volta lateralmente, in modo da far alternare i colori. Quando il primo bambino ha finito di contare, il secondo sceglie uno dei quattro colori visibili, specificando "sopra" o "sotto". Il primo bambino alza la linguetta e legge cosa è scritto nel triangolo indicato; il secondo esegue o, se è una presa in giro, se la tiene.

Rocchetti – Con un coltellino si incidono i bordi rilevati del rocchetto di legno di quelli usati per avvolgere il filo da cucire, in modo da ricavare delle tacche simili ai cingoli di un carro armato. Si conficca un piccolo chiodo sul bordo del rocchetto in prossimità del foro centrale. Dopo aver ammorbidito della cera vicino a una fonte di calore, se ne prepara un disco dello spessore di un centimetro e, quando si è di nuovo consolidato vi si pratica un foro nel centro. Si passa un elastico appena più corto della lunghezza del rocchetto, nel dischetto di cera, fermandolo verso l'esterno con un bastoncino di legno di 7-8 centimetri. L'altro capo dell'elastico si infila nel foro del rocchetto, tirandolo fuori dalla parte opposta e vi si passa un bastoncino più corto, fermandolo sotto al chiodino. Il trattore è pronto, basta caricarlo ruotando molte volte il bastoncino più lungo in modo che l'elastico si attorcigli su se stesso. Appoggiandolo in terra o sul tavolo, il veicolo sarà spinto in avanti dallo srotolarsi dell'elastico che un po' alla volta ritorna in posizione di riposo.

Telefono – Si prendono due bicchierini di cartone cerato, di quelli usati come coppette per il gelato, si lavano e si fanno asciugare. Si pratica un forellino in mezzo al fondo e ci si infila in ognuno, dall'interno verso l'esterno uno dei capi di uno spago sottile, fermandoli all'interno con un nodo multiplo perché non si sfilino dal buco. Il bicchierino funge sia da microfono che da ricevitore, sfruttando le leggere vibrazioni dello spago. Tenendo il filo teso, un bambino parla appoggiando il bicchierino alla bocca, l'altro ascolta appoggiando il suo bicchierino all'orecchio. Non è raro che la comunicazione sia poco chiara e generi equivoci: anche in questo sta una parte del divertimento.

8. Giochi preparati da adulti

Padella – Gioco di destrezza che ho visto durante le sagre di San Rocco, il 16 di agosto, a metà degli anni '60 del secolo scorso, in Piazza Buonaparte a San Miniato. Una padella nera di fuliggine viene appesa a una traversa per mezzo di uno spago, con il fondo ad altezza della faccia di un ragazzo. Nel centro del fondo esterno è stata attaccata con della sugna una moneta d'argento da 500 lire. I partecipanti al gioco devono cercare di staccare la moneta dalla padella solo con le labbra, i denti e la lingua, senza aiutarsi con le mani.

Questa prova è descritta con precisione dal Fanfani, che conclude la voce del suo Vocabolario con questa considerazione: "Non sarà difficile trovare o istigare un balordo, che voglia farne la prova per l'avidità del denaro, ma non riuscirà che ad insu-

diciarsi il viso, e diverrà il soggetto della comune derisione”⁹³.

Pentolaccia – Gioco comune nel giorno dell’Epifania o nel periodo di Carnevale. Una o più pentole di terracotta, riempite di dolciumi, di coriandoli e talvolta anche d’acqua, vengono appese a una corda tesa da un lato all’altro della stanza a un paio di metri dal pavimento. Il bambino che vuole partecipare, al momento del gioco, è bendato e armato di un bastone. Dopo che il capogioco gli ha fatto compiere alcuni giri su se stesso per fargli perdere l’orientamento, il bambino deve cercare di colpire con il bastone e di rompere una delle pentole, per farne uscire il contenuto che, secondo le regole stabilite, gli apparterrà o sarà conteso in baruffa anche dagli altri bambini.

*Ne descrive due varianti ottocentesche il Fanfani alle voci pentola e pentolaccia. La prima con “una pentola entro la quale a vista di tutti si pongono dei fichiseccchi, de’ marroni, o simili altre cose, e si propone che tutto ciò che è nella pentola toccherà a quello, il quale, bendato, la colpirà con un bastone e la romperà (...). Quando toccherà a colui, al quale è destinata la burla, allorché sarà bendato, si cambierà la pentola, ponendone una piena d’acqua”. La seconda si faceva con una pentola rovesciata posta vicino a una parete della stanza: chi non riusciva a romperla, o oltrepassava la pentola o colpiva il muro doveva depositare un pegno, che sarebbe andato a chi, infine sarebbe riuscito a rompere la pentola*⁹⁴.

Trottola – È un cono di legno duro, lavorato al tornio, con la parte inferiore scanalata (in modo tale da poterci avvolgere la cordicella che le dà il moto), e una punta di ferro all’estremità. Difficilmente un ragazzo riesce a costruirla da solo e ha bisogno dell’aiuto di un adulto per fabbricarla. Dopo aver avvolto la cordicella dal basso verso l’alto nelle scanalature della trottola, i giocatori, trattenendo il capo della cordicella, con un colpo forte e deciso della mano in avanti e poi del braccio all’indietro, le imprimono un movimento rotatorio che la libera e le permette di girare rapidamente su se stessa. Vince il giocatore che riesce a far girare la trottola per un tempo maggiore.

Il gioco era già praticato dai Greci⁹⁵ e dai Romani, che lo chiamavano turbo⁹⁶. Il Minucci definisce la trottola simile al Paleo, “uno strumento di legno, che serve per trastullo e giuoco de’ ragazzi, il quale è di figura piramidale all’ingiù: e nella testata, che viene di sopra, ha un manichetto tondo, il quale avvolto con uno spago o cordicella, s’infilta in un’assicella bucata: e tirandosi quello spago, si svolta: ed il Paleo scappa dal buco dell’assicella, e va per terra girando, portato dall’impulso di quello spago”⁹⁷. Successivamente però nota che il paleo non è identico alla trottola, come “ci

⁹³ Fanfani, p. 652.

⁹⁴ Fanfani, pp. 678-679.

⁹⁵ Callimaco, VII, 89.

⁹⁶ Virgilio VII, 378-380 : “...*cei quondam torto volitans sub verbere turbo, / quem pueri magno in gyro vacua atria circum / intenti ludo exercent...*” (... come quando volteggiando sotto la frusta vibrata, una trottola, che i ragazzi in gran cerchio intorno agli ampi atrii spingono, intenti al gioco...); Tibullo I, 5, 3-4.: “*Namque agor ut per plana citus sola verbere turbo / Quem celer adsueta versat ab arte puer*” (... sto girando come una trottola, mossa sul selciato con la frusta, che un bimbo fa vorticare con la destrezza che gli è nota...).

⁹⁷ Minucci, p. 166 e 461.

testifica una certa cantilena assai praticata fra’ ragazzi, che dice: E il Cristian non è Giudeo, / E la trottola non è paleo, / e il paleo non è la trottola, ec.”⁹⁸, tal che il Salvini poco più sotto può precisare che è questione di dimensioni, perché propriamente “Il Paleo è un Trottolone...”⁹⁹.

Zimbello – Era, negli anni dell’ultimo dopoguerra, un sacchettino di tela a spicchi colorati, riempito di segatura così da risultare sferico, attaccato all’estremità di un sottile elastico. Si comprava sulla bancarelle della fiera o in qualche negozio per Carnevale. Disponendo di un elastico di 70-80 centimetri si poteva fabbricare in casa con un calzino riempito di segatura nella punta. Era scherzo innocuo che i bambini lanciavano addosso alle persone, richiamandolo a sé per mezzo dell’elastico.

Nei tempi passati, ne fanno fede il Malmantile¹⁰⁰ e la Crusca, era “un sacchettino legato a una cordicella, pieno di borra, o di cenere, col quale [i bambini] si percuotono, per ischerzo, e chiamanlo zimbellare, e zimbellata il colpo”¹⁰¹.

⁹⁸ La filastroca era ancora in uso a fine XIX secolo nel Pisano (v. De Gubernatis, p. 102 e Gianini A. p. 93).

⁹⁹ Salvini, p. 166.

¹⁰⁰ Minucci, p. 90: “... un sacchetto, pieno di crusca o di censio di segatura, legato a una cordicella, lunga circa due braccia, con il quale i fattorini delle botteghe de’ setaiuoli, nel tempo di Carnevale, quando passano i contadini (...), uno di loro percuote il contadino: e mentre questo si volta per veder chi l’ha percosso, gli altri ragazzi lo percuotono dall’altra banda”

¹⁰¹ Vocabolario della Crusca, alla voce, dalla 1° ed. (161) fino alla 4° ed. (1729-1738), e non più riportata nell’edizione seguente né nelle integrazioni.

Bibliografia

- ALESSANDRI A., *Alexandri ab Alexandro, iurisperiti neapolitani, Genialium Dierum libri sex – varia ac recondita eruditione referti, Parisiis, Apud Sebastianum Nivellium, 1561.*
- ALLEGRI A., *Rime piacevoli e Lettere, II parte, in Verona, per Bartolamio Merlo dalle Donne, MDCVII.*
- BACCI Orazio, *Ninne-nanne cantilene canzoni di giuochi e filastrocche che si dicono in Valdelsa*, Firenze, Loescher e Seeber, 1891.
- BALDINUCCI F., *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua – Secolo V. dal 1610 al 1670. Distinto in decennali – Opera postuma di Filippo Baldinucci Fiorentino Accademico della Crusca – in Firenze MDCCXXVIII nella stamperia di S. A. R. Per li Tartini, e Franchi.*
- BARGAGLI Girolamo, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare. Del Materiale Intronato – In Venetia, appresso Giouan. Griffio. MDXCII.*
- BELLINI LORENZO, *La Bucchereide, in Firenze MDCCXXIX nella Stamperia di Sua Altezza Reale. Appresso Gio: Gaetano Tartini, e Santi Franchi.*
- BISCIONI Anton Maria, *Al cortese lettore, nota premessa a Lorenzo Lippi, Il Malmantile racquistato di Perlone Zipoli, cit..*
- BOIARDO Matteo Maria, *Orlando innamorato.*
- BOULENGER Jules César, *De Ludis privatis, ac domesticis veterum – auctore Ivlio Caesare Bulengero – Lvgdvni, Sumptibus Ludovici Prost Haeredis Roville MDCXXVII.*
- CABANI Maria Cristina (a cura) *I giochi del Malmantile racquistato – 27 tavole di Antonio Possenti*, Pisa, Edizioni ETS, 2011.
- CALLIMACO, *Epigrammi.*
- CATULLO Gaio Valerio, *Carmina.*
- CINELLI Giovanni, *A chi legge, Prefazione a Lorenzo Lippi, Il Malmantile racquistato di Perlone Zipoli, cit..*
- CORSI Giovanni Battista, *Vita senese in Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, vol. IX, Palermo, Pedone Lauriel di Carlo Clausen, 1890.
- CORSI Giovanni Battista, *Giochi fanciulleschi in Siena in Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, vol. X, Palermo, Carlo Clausen, 1891.
- CORSI Giovanni Battista, *Zoologia senese in Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, vol. XV, Palermo, Carlo Clausen, 1896.
- COSTANZA Salvatore, *Giulio Polluce, Onomasticon: excerpta de ludis. Materiali per la storia del gioco nel mondo greco-romano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.
- D'AFFLITTO Chiara e CARMINATI Cinzia, voce LIPPI Lorenzo in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005.
- DE GUBERNATIS Alessandro, *Le tradizioni popolari di S. Stefano di Calcinai*, Roma, Forzani & C., 1894.
- FANFANI Pietro, *Vocabolario dell'uso toscano*, Firenze, Barbera, 1863.

- FELICI Sante, *Sapienza popolare in Val di Chiana*, Arezzo, Tipografia sociale, 1977.
- FORNARI Alessandro – *Canti toscani*, Firenze, L. E. F., 2002.
- GARZONI Tommaso – *La piazza universale di tutte le professioni del mondo di Tommaso Garzoni da Bagnacavallo. Con l'aggiunta di alcune bellissime annotazioni à discorso per discorso. In questa ultima Impressione corretta, e riscontrata con quella, che l'istesso Autore fece ristampare, e porre in luce. In Venetia, appresso Michiel Miloco. MDCLXV.*
- GIANNETTI Benozzo e FORNARI Alessandro (a cura), *Canti popolari della Valdera*, Ponsacco, Associazione Amici della Musica, 1984.
- GIANNINI Alfredo, *Canti popolari pisani*, Pisa, Tit. Galileiana, 1891.
- GIANNINI Giovanni, *Canti popolari toscani*, Palermo, Edikronos, 1981.
- GIULIO POLLUCE, *Onomastikón.*
- GIULIANI Giambattista, *Sul vivente linguaggio della Toscana. Lettere*, Firenze, Felice Le Monnier, 1865.
- GOMME George Lawrence (a cura), *The traditional games of England, Scotland, and Ireland*, London, David Nutt, 1894.
- GUALTIERI Lorenzo Spirito, *Libro della ventura di Lorenzo Spirito con somma diligentia reuisto: e corretto: nouamente stápato – [Venturino de Roffinelli – Vinegia] MDXXXIII.*
- GUARINI Battista, *Il pastor fido.*
- LATINI Brunetto (attribuito), *Il Pataffio di Messer Brunetto Latini in Napoli MDCCLXXXVIII A spese di Tommaso Chiappari.*
- LIBANIO, *Orationes.*
- LIPPI Lorenzo, *Il Malmantile racquistato di Perlone Zipoli colle note di Puccio Lamoni e d'altri – in Firenze MDCCL Stile Comune – Nella Stamperia di Francesco Moücke – Con licenza de' Superiori.*
- MINUCCI Paolo, *Note a LIPPI, Il Malmantile racquistato di Perlone Zipoli ecc., cit..*
- MARCOLINI Francesco, *Le ingeniose sorti composte per Francesco Marcolini da Forlì – intitulate giardino di pensieri, MDL [in Venezia, Francesco Marcolino].*
- MARZIALE Marco Valerio, *Epigrammi.*
- NERUCCI Gherardo, *Storie e cantari – Ninne nanne e indovinelli del Montale nel circondario di Pistoja in Archivio storico per lo studio delle tradizioni popolari*, vol. III, Palermo, Pedone Lauriel, 1884.
- NIGRA Costantino, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Einaudi, 1974.
- NISTRÌ ROSSANO, *Briccicalla briccicalla. Riflessioni casalinghe sulle tradizioni orali di una famiglia*, Como, 1986.
- NISTRÌ ROSSANO (a cura), *Uno due tre stella. Giochi e divertimenti infantili nella cultura tradizionale*, Olgiate Comasco, Università degli Adulti, 2015.
- OPIE Iona e OPIE Peter (a cura), *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- ORAZIO Flacco Quinto, *Ars poetica.*
- OVIDIO Publio Naso, *Ars amandi.*

- OVIDIO Publio Naso, *Tristia*.
- PANVINIO Onofrio, *Onuphrii Panvini Veronensis Fratris Eremitae Avgustianiani De Ludis saecularibus liber – Venetiis In Officina Erasmiana, apud Vincentium Valgrisium, MDLVIII*.
- PASSERINI G. L., *Filastrocca* in *Rivista delle tradizioni popolari italiane*, cit., anno I, fasc. 4.
- PERSIO Aulo Flacco, *Satire*.
- PETROCCHI Policarpo, *Novo dizionario universale della lingua italiana*, Milano, Fratelli Treves, 1887-1891.
- PITRÈ Giuseppe, *Giuochi fanciulleschi siciliani*, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1883.
- PITRÈ Giuseppe e SICILIANO Giovanni, *Canzonette e giuochi infantili di Firenze e Pratovecchio* in *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, vol. V, Palermo, Pedone Lauriel, 1886.
- PROPERZIO Sesto Aurelio, *Elegie*.
- PSEUDO Ovidio, *Nux*, Torino, Paravia, 1956.
- RABELAIS François, *Gargantua*.
- RICCHIERI Ludovico, *Ludovici Caelii Rhodigini Lectionum Antiquarum Libri triginta – Recogniti ab Auctiore – [Francofurti] Apud heredes Andreae Wecheli, Claudium Marnium, & Ioannem Aubrium MDXCIX*
- RIVISTA DELLE TRADIZIONI POPOLARI ITALIANE (dir. Angelo De Gubernatis), Roma, Forzani Editore, 1893-94.
- RUGLIONI DI VIRTH Luisa, *Filastrocca* in *Rivista delle tradizioni popolari italiane*, cit., anno I, fasc. X.
- SALVINI Anton Maria, *Note a LIPPI, Il Malmantile racquistato di Perlone Zipoli ecc.*, cit..
- SESTO Pompeo Festo, *Verborum significatione quae supersunt – Lipsiae, Sumptibus Simmelii eiusque Socii MDCCCLXXX*.
- SOUTER Daniel, *Palamedes, sive, De Tabula Lusoria, Alea & varis Ludis – Lugd[un]is Bat. Ex Officina Elzeviriana Anno MDCXXV*.
- TRIONFI, *Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici fino all'anno 1559... In Cosmopoli, ex Museo Passeri, 1750*.
- TURCATTI Maria Assunta, *Da terra a cielo* in NISTRÌ, *Uno due tre stella*, cit.
- VARCHI Benedetto, *L'Ercolano dialogo di messer Benedetto Varchi nel quale si ragiona delle lingue, ed in particolare della Toscana e Fiorentina, Milano, Dalla Società de' Classici Italiani, 1804*.
- VESCO Clotilde, *Cucina etrusca 2685 anni dopo*, Firenze, Vallecchi, 1985.
- VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA, 1ª ed., Venezia, Appresso Giovanni Alberti, MDCXII; 2ª ed. Venezia, Appresso Iacopo Sarzina, MDCXXIII; 3ª ed., Firenze, MDCXCI; 4ª ed. Firenze, Domenico Maria Manni, MDCCXXIX-MDCCXXXVIII.



Fig. 1: Incipit della terza edizione del *Malmantile racquistato* di Perlone Zipoli, in Firenze MDCCL nella Stamperia di Francesco Moucke. L'acquaforte con i giochi dei bambini è opera di Cosimo Mogalli, su disegno di Lorenzo Maria Veber.



Fig. 2: Ritratto di Lorenzo Lippi alias Perlone Zipoli, acquaforte di Francesco Zuccherelli di Pitigliano, premessa alla terza edizione del *Malmantile racquistato*, cit..



Fig. 3: Una delle più note filastrocche da gioco, conosciuta ovunque in Toscana, con infinite varianti nel testo, si canta "...tenendo il bimbo per le manine, dopo averlo posto a cavalcioni sui nostri ginocchi, e mandandolo innanzi e indietro..." (Giovanni Giannini).



Fig. 4: Per questo girotondo a botta e risposta alcuni studiosi avanzano l'ipotesi che le locuzioni *tollerino* e *tollerello* derivino dal latino *tollere* (togliere, portare via) che svelerebbe legami con l'antico rito tradizionale del rapimento della sposa.



Fig. 5: Anche nella struttura di questo gioco, il riferimento finale alla "sposa che schiaccia la noce" potrebbe essere la reliquia dell'usanza matrimoniale etrusco-latina di lanciare noci augurali ai bambini e alla sposa, la quale doveva raggiungere la casa dello sposo evitando di schiacciare le noci per tenere lontane le sventure e garantirsi un matrimonio propizio.

Girotondo 1

Gi-ro gi-ro ton-do il pa-ogè cot-to in fer-ro. Un ma-zo di vi-
ci-le si dan-za-chi le us-le (parlato) Le us-le la re-
gi-na cas-chi in ter-ra la più pic-ci-na

Girotondo 2

Gi-ro gi-ro ton-do cas-ca il mon-do cas-ca la
ter-ra tut-ti giù per ter-ra

Fig. 6 e 7: La pratica del girotondo è diffusa in tutte le civiltà, fin dalle epoche più antiche. Alcuni folkloristi ritengono che nel gesto conclusivo di accovacciarsi a terra si celi la memoria di comportamenti apotropaici risalenti al periodo peste nera o addirittura a riti precristiani.

Ho perso la cavallina

Ho per-so la ca-val-li-na din-di-na din-della, ho
per-so la ca-val-li-na din-di-na e ca-va-li-er.

Fig. 8: Con la stessa melodia e gli stessi ritornelli (*dindina dinadella // dindina e cavaliè*) nel Pisano era conosciuto un altro gioco, *Inginocchiati o Sandruccia*, nel quale la bambina che sta in mezzo al girotondo deve compiere alcuni gesti che le vengono indicati e poi indovinare chi le ha lanciato un fazzoletto.

La bella lavanderina

La bel-la-la-van-de-ri-na che la-va i faz-zo-let-ti
per i po-ve-ret-ti dal-la cit-tà Fai ve-sol-to
fa-re un al-tro fai le gi-ra-vo-l-ta fal-lig-na-al-tra vol-ta qua-
da in su guar-da in giù (parlato sillabato) dai un baci-o a chi vor-tu.

Fig. 9: Il gioco della *bella lavanderina* condivide le sue dinamiche essenziali con un altro conosciuto come *Maria Giulia / perché non sei venuta*, che si recita senza melodia e nel quale la bambina che sta al centro del girotondo deve eseguire i movimenti che le vengono di volta in volta indicati.

Madama Dorè

O qua-n-te bel-le fi-glie ma-ma-do-rè o qua-n-te
bel-le fi-glie. Son bel-le-ge-me le fig-gie ma-ma-do-
rè son bel-le-ge-me le fig-gie ma-ma-do-rè

Fig. 10: Altro notissimo girotondo a sfondo matrimoniale, con infinite varianti sia nel testo sia nelle dinamiche. Si è ipotizzato che la madama Dorè non sia nient'altro che la regina, "divenuta una qualsiasi signora, obliando di aver rivestito il rango di moglie del re (d'o' re)" in una reliquia di rappresentazione di un rito nuziale.

Nella città di Mantova

Adagio

Nel-la cit-tà di Man-to-va c'è-ga-ra-ro-gar-za bel-la
e il re dell'ha-sa-pu-to è vo-len-ti-a-ve-dal-la.

Fig. 11: Costantino Nigra dà dodici versioni di questo canto, in vari dialetti piemontesi, riscontrando similitudini con archetipi narrativi altomedievali (Autari e Teodolinda nell'*Historia Longobardorum* di Paolo Diacono; Aureliano e Clotilde nei racconti di Gregorio di Tours; Attila ed Erka nella *Vilkinia Saga* o *Saga di Teodorico*), senza azzardare ipotesi sulla sua origine.

Per una storia religiosa e sociale della città di San Miniato dalle pergamene inedite dal convento di San Francesco (secoli XIII-XV)¹

FRANCESCO SALVESTRINI

Nemo propriis ornamentis esse privandas existimet civitates
(*Imperatoris Theodosii Codex*, XV, 1,1)

Premessa

Il convento di San Francesco a San Miniato al Tedesco, tra Firenze e Pisa, costituisce senza dubbio l'edificio storico di maggior impatto per chi giunge da fuori alla suddetta località. Esso appare ancor più evidente dell'esile ma emblematica torre fatta erigere da Federico II di Svevia, la quale svetta solitaria sulla sommità del nucleo demico e da secoli costituisce il simbolo della cittadina². Il complesso minorita presenta, infatti, come sottolineava Renzo Baldaccini negli anni Cinquanta del Novecento³, i caratteri esterni di una grande abbazia fortificata, la cui imponenza, soprattutto in relazione alle dimensioni dell'abitato, è sottolineata dai robusti contrafforti in laterizio che si appoggiano al profilo scosceso della collina, facendo intendere come il grande insediamento claustrale sia il più ampio e articolato monumento d'età medievale rimasto sul rilievo che ospita l'antico centro urbano⁴.

La presenza dei Francescani a San Miniato costituì per il secolo XIII un'attestazione del rilievo politico e strategico rivestito da questa comunità. Quando i *virii poenitentiales de civitate Assisii oriundi* vi giunsero essa aveva, infatti, già accolto un nucleo di frati agostiniani, i quali, seguendo modalità di avvicinamento tipiche dei Mendicanti, si erano prima fermati sulle pendici, poi si erano spinti all'interno del castello, e infine si erano stabiliti presso il convento di Santa Cate-

¹ Abbreviazioni usate nel testo: ASFi, DCS = Firenze, Archivio di Stato, *Diplomatico, Comune di San Miniato al Tedesco*; NV = Archivio Apostolico Vaticano, Archivio della Nunziatura di Venezia, Fondo Toscano, *Diplomatico*, Blocchetto III 65; SFSM = Firenze, Biblioteca di Santa Croce, Archivio Storico della Provincia Toscana dei Frati Minori Conventuali, *Diplomatico, Fondo S. Miniato, Convento di S. Francesco*; SM7 = ivi, Corda 7, fasc. 2, s. fasc. 1, *San Miniato, Convento di S. Francesco*; AOSC = Firenze, Archivio dell'Opera di Santa Croce. Ringrazio Simone Allegria, Secondino Gatta e Novella Maggiore (Biblioteca di Santa Croce); Claudia Timossi (Opera di Santa Croce) per la collaborazione. Il saggio, in forma parzialmente diversa, è stato edito come Salvestrini 2019, di cui la presente versione costituisce un aggiornamento.

² Cfr. in proposito Salvestrini 2008, pp. 229-230.

³ Baldaccini 1955, pp. 281-282.

⁴ Per il popolamento di San Miniato in età comunale rinvio a Salvestrini 2013, pp. 26, 30, 37.

rina, successivamente Sant'Agostino, nel terziere di Poggighisi⁵.

Stando a una controversa *cartula confirmationis* risalente al 783, oggi conservata nel fondo diplomatico dell'archivio arcivescovile lucchese (San Miniato fu soggetta a tale ordinario diocesano fino al Seicento), nel corso del secolo VIII sarebbe stata edificata sull'altura oggi occupata dal centro storico di San Miniato una *ecclesia* dedicata all'eponimo martire fiorentino. Tale oratorio, denominato San Miniato *in loco Quarto*, avrebbe costituito uno dei primi nuclei della comunità castrense che da tale santo successivamente prese il nome. Di recente la tradizionale identificazione di questo oratorio con quello citato nella suddetta testimonianza è stata contestata. Si è, infatti, proposto che la costruzione richiamata nell'atto si trovasse non lontano dall'odierna Capannori, e che il toponimo valdarnese debba riferirsi ad una cappella più tarda, databile tra la fine del IX e l'inizio del X secolo, menzionata in alcuni documenti successivi, nonché dipendente dalla pieve battesimale di San Genesio, la quale sorgeva a sua volta all'interno del vicino borgo di *Vico Wallari* posto nella valle dell'Arno ai piedi del colle sanminiatese⁶. Di tale oratorio, in ogni caso, le antiche fonti lucchesi non indicano l'esatta ubicazione.

Non è questa la sede per tornare sull'argomento⁷. Mi limito a rilevare che quando nel Duecento i sanminiatesi decisero di accogliere una prima fondazione minoritica e concessero ai frati una chiesa preesistente scelsero un *locus* situato al margine dell'abitato cui essi attribuivano un particolare significato in quanto primo tempio cristiano sorto all'interno del castello. Ricordo, infatti, che gli statuti comunali del 1337 e 1359 stabilivano che la festa del martire si celebrasse *apud locum fratrum minorum*, sottolineando come a quei religiosi fosse stata affidata la memoria liturgica dell'antica dedizione⁸. Appare, quindi, chiaro che la docu-

⁵ Nel primo Trecento si aggiunsero anche i Domenicani, che edificarono la chiesa dei Santi Jacopo e Lucia. Cfr. Bianchetti - Imbesi, 1998, p. 12; Ginatempo 2018, pp. 66, 75.

⁶ Tomei 2018, pp. 14, 18, 40, 47, 53, 59-60, 81, 85. Sulla località di San Genesio e sui rapporti col primitivo centro d'altura cfr. *Vico Wallari-San Genesio* 2010; ed anche Concioni 2010; Gagliardi 2015.

⁷ Osservo unicamente che le nuove chiavi di lettura lasciano senza spiegazione il motivo per cui sul colle di San Miniato si volle erigere un oratorio, perché questo più tardo momento di fondazione (IX-X secolo) non ha lasciato tracce nella documentazione vescovile relativamente cospicua circa il periodo in esame, e per quale ragione si volle dedicare la chiesa al martire fiorentino. Tale ultima questione è brevemente posta in Gagliardi - Campigli 2014, pp. 21-22, e, più approfonditamente, in Gagliardi 2021. Sulla figura sostanzialmente leggendaria di Miniato e sulle più antiche scritture agiografiche che lo riguardano cfr. *Le Passioni di san Miniato* 2018; *La Basilica* 2021.

⁸ *Statuti del Comune* 1994, IV, 90-94, p. 381; ivi, *Appendice III*, p. 500. Sulle relazioni tra governi comunali e insediamenti mendicanti nell'area cfr. De la Roncière 1999, pp. 236-243. Riguardo agli statuti sanminiatesi mi corre l'obbligo di fare alcune precisazioni in merito a quanto scrive Mazzoni 2017, p. 6, il quale sostiene che gli editori dei codici normativi risalenti al 1337 e 1364 «hanno sbagliato la datazione dei rispettivi documenti». Da parte dei due studiosi citati (il sottoscritto e Valori 2006) non è stata compiuta dal punto di vista filologico alcuna imprecisione, dal momento che i manoscritti recano una datazione esplicita (lo statuto più antico cita: *sub anno Domini ab eius incarnatione millesimo trecentesimo trigesimo septimo, quinde indictionis, habens initium in kalendis mensis decenbris dictorum anni et indictionis*, *Statuti del Comune* 1994, I, p. 60). L'errore consisterebbe, quindi, nel non aver alterato la lettera del manoscritto per evidenziare il ricorso allo stile pisano dell'incarnazione. Per altro verso il testo non contiene alcun riferimento esplicito alla datazione propria

mentazione lucchese e quella municipale di San Miniato non solo confermano la nascita sul *castrum* di un antico luogo di culto intitolato al mitico testimone fiorentino, ma suggeriscono anche che questo vetusto edificio, forse col tempo abbandonato e magari ridotto a poco più di un rudere denso, però, di riferimenti memoriali (per lungo tempo la via di San Francesco e la vicina porta cittadina di Sant'Andrea continuarono ad essere denominate *di S. Miniato*), si trovasse ove in seguito sorse la chiesa dei frati minori⁹.

A tale complesso conventuale le tradizioni locali non hanno fatto mancare nessuno dei più tipici e nobilitanti riferimenti connessi alle origini del movimento serafico, a partire dalla fondazione operata dallo stesso Francesco nel 1211, anno in cui, reduce dal viaggio a Roma compiuto per ottenere dal papa l'approvazione della sua *forma vitae*, egli avviò una missione di predicazione itinerante attraverso vari centri dell'Italia centrale, fra cui la vicina Pisa¹⁰. Sarebbe stato, quindi, l'assisiato a lasciare alla guida della nuova comunità il beato Buonincontro, il quale, divenuto poi ministro della provincia francese, avrebbe affidato il convento a un frate proveniente dalla locale famiglia dei Borromei¹¹. A prescindere da questa non documentata circostanza, è certo che negli anni Settanta del secolo i Minori erano stabilmente insediati su un sito che la tradizione identificava con l'oratorio del martire Miniato. Infatti il primo documento certo in merito all'esistenza del complesso claustrale risale al 1276, allorché il vescovo di Lucca Paganello da Porcari concesse un'indulgenza a coloro che avessero contribuito al completamento delle nuove strutture del convento¹². La data appare significativa nella misura in cui è di poco successiva agli importanti mutamenti politici che il comune di San Miniato, chiusa ormai la stagione dei rapporti privilegiati con l'Impero e in particolare con Federico II, il quale non aveva «in Toscana [...] la più fedel terra di

della città tirrenica. È ben vero che nella documentazione privata locale sembra prevalere questo tipo di calcolo, almeno fino al 1369-70. Tuttavia alcuni documenti di San Francesco mostrano come i notai ritenessero talora di dover esplicitare, quando ricorrevano allo stile pisano: *secundum communem usum et consuetudinem saminiatensium* (cfr. SFSM, 1295, giugno 17; NV, 16602, 1344, aprile 26); e quando, soprattutto dopo il 1369-70, seguivano quello fiorentino: *secundum cursum et consuetudinem civitatis Florentie* (cfr. SFSM, 1373, dicembre 24; 1376, febbraio 10; NV, 16606, 1372, marzo 12). Ciò suggerisce che nella San Miniato del Trecento, laddove non dichiarati, entrambi gli stili, pisano e fiorentino, potessero essere in uso, soprattutto in rapporto ai testi normativi. Non dimentichiamo che lo statuto fu redatto all'epoca di un capitano del Popolo fiorentino (Nepi de' Bardi) e durante un periodo segnato dalla stretta alleanza tra San Miniato e la città gigliata (cfr. Waley 1968, pp. 89-90, 94; Salvestrini 1999; Salvestrini 2003, pp. 230-232). Non vi è, pertanto, certezza in merito all'uso seguito per datare quei codici. Nel dubbio gli editori bene hanno fatto a trascrivere la data cronica riportata sui manoscritti e non ad inserirne una che appare frutto di mera congettura.

⁹ Una localizzazione del resto proposta da tempo, cfr. Gamucci 1968, p. 32; Baldaccini 1955, p. 281; Cristiani Testi 1967, pp. 16, 72; Morelli 1995a, p. 91; Gagliardi Campigli 2014, pp. 21, 41.

¹⁰ Cfr. Ronzani 1985, p. 1.

¹¹ Cfr. Wadding 1731, p. 115; Rondoni 1876-1980, p. 42; Galli 1922, pp. 13-26; Gagliardi - Campigli 2014, p. 93.

¹² Indulgenza di Paganello vescovo di Lucca (1276, agosto 4) per la nuova costruzione della chiesa e del convento di San Francesco (*Copie di testamenti e contratti, 1276-1518*). Tale fondo, ancora conservato presso l'archivio del convento di San Francesco ed esaminato da Silvano Mori negli anni Novanta del Novecento, non è al momento consultabile (cfr. Mori, 1992, p. 21). Del documento citato esiste una trascrizione settecentesca in *Ricordi e memorie*.

San Miniato né in che più si fidasse»¹³, una volta consolidato il proprio dominio entro l'area compresa fra la pianura del Valdarno e i rilievi della Valdegola, nel 1271 fece atto di sottomissione a Carlo I d'Angiò¹⁴.

Vi è, tuttavia, la concreta possibilità che il convento sia stato abitato in precedenza. Lo suggerisce, rilevando le modeste dimensioni della chiesa originaria ancora leggibile entro il profilo di quella più tarda, Maria Laura Cristiani Testi, la quale ha proposto una datazione del primo nucleo edilizio anteriore al 1260¹⁵. L'ipotesi verrebbe indirettamente confermata dalla testimonianza relativa all'esistenza di una tavola dipinta, purtroppo oggi perduta, raffigurante san Francesco e scene della sua vita, recante la data del 1228. L'opera è nota grazie ad un'incisione seicentesca che ne tramanda provenienza e datazione, riferendola al convento dei Minori; mentre un documento del 1613 ricorda come essa risultasse all'epoca molto ammalorata, fosse stata restaurata dal locale pittore Gabriele Grassi e fosse stata depositata presso il convento dei Cappuccini, dove, però, oggi non è attestata¹⁶. Tale testimonianza risulta alquanto incerta, sebbene circostanziata (se confermata rivelerebbe una delle più antiche raffigurazioni del santo), e in ogni caso non implica necessariamente che il convento fosse esistente fin dagli anni Venti, potendo i frati aver acquisito l'icona dopo che questa era stata dipinta altrove. Resta comunque un indizio interessante.

Anche un'altra tavola, raffigurante la Madonna col Bambino, riferibile al secondo decennio o alla metà del Duecento e accostabile alle opere attribuite alla cerchia di Bonaventura di Berlinghiero, attualmente alla Galleria dell'Accademia di Firenze, sembra provenire dalla chiesa francescana di San Miniato¹⁷.

Gli studi ad oggi condotti sull'insediamento minorita della cittadina federiciano sono stati quasi esclusivamente dedicati alle vicende costruttive e alla struttura architettonica del complesso. Nessuno di essi ha fatto riferimento ai due poco conosciuti fondi membranacei che nella presente occasione intendiamo valorizzare. Venendo, infatti, a parlare di questi ultimi, rileviamo come si tratti di cospicui depositi documentari, resi particolarmente preziosi dal fatto che costituiscono la principale raccolta di fonti relativa alla vicenda medievale dei Francescani valdarnesi, la cui consistenza patrimoniale non è verificabile al Catasto fiorentino del 1427 (nel quale è presente il convento di San Jacopo, ma non quello di San Francesco); ed offrono un apporto significativo alla storia dell'intero comune sanminiatese nel Due e Trecento, essendo questo sostanzialmente privo di documentazione pubblica, perduta in occasione della conquista fiorentina occorsa fra 1369 e 70.

¹³ Collenuccio 1929, p. 142. Cfr. anche ASFi, *DCS*, 1216, febbraio. Sul periodo federiciano rinvio a Salvestrini 2008, pp. 246-253.

¹⁴ ASFi, *DCS*, 1272, aprile 8; 1272, aprile 10; 1272, agosto 14; *Documenti delle relazioni*, 1950, nn. 294, 413, 420, 426, 691, pp. 169, 225, 366-367. Cfr. Lotti 1980, p. 52; Mazzoni - Salvestrini 1999, p. 4; Salvestrini 2008, pp. 251, 255-256; Mazzoni 2017, pp. 177-179. Sul contesto politico si veda Zorzi 2006; Terenzi 2019. Sul ruolo svolto dai Minori nella 'riscossa guelfa' degli anni 1270, Vauchez 2005, p. 174.

¹⁵ Cristiani Testi 1967, pp. 72-73.

¹⁶ Cfr. Gagliardi - Campigli 2014, p. 93.

¹⁷ Cfr. Boskovits 1993, pp. 75-76.

Con l'ausilio delle carte di San Francesco proveremo ad integrare e lumeggiare, sia pure in forma più o meno ampia e comunque sempre parziale, tre elementi fondamentali relativi al passato del convento, ossia: l'evoluzione degli edifici claustrali; la presenza di privilegi pontifici ed episcopali diretti all'Ordine e alla comunità religiosa locale; le relazioni intessute da quest'ultima con la cittadinanza sanminiatese e con gli organi del governo municipale fra XIII e XV secolo.

Il più consistente dei due fondi in esame è quello costituito dalle pergamene relative a San Miniato riunite in 2 faldoni depositati presso l'archivio della Provincia toscana dei Frati Minori Conventuali in Santa Croce a Firenze. Si tratta di 92 pezzi, di cui 22 del XIII secolo, 30 del XIV, 10 del XV, 4 del XVI, 16 del XVII, 7 del XVIII, e 3 del XIX. Fra questi si segnalano ben 24 documenti pontifici (una sorta di vero e proprio *Bullarium*), riferibili soprattutto a papa Innocenzo IV († 1254), 12 pezzi.

Altro giacimento si conserva come parte dell'Archivio della Nunziatura di Venezia (ex Archivio della Cancelleria della Nunziatura Veneta), Fondo Toscano, presso l'Archivio Segreto Vaticano. Tale complesso riunisce le pergamene dei conventi toscani appartenenti alle congregazioni soppresse da Clemente IX nel 1668 per finanziare la guerra di Candia combattuta dalla Serenissima contro i turchi (Canonici regolari di San Giorgio in Alga, Gesuati, Girolamini di Fiesole); documenti convogliati verso la nunziatura di Venezia per disposizione del nunzio Lorenzo Trotti¹⁸. In rapporto al San Francesco di San Miniato (Blocchetto III 65: da 16600 a 16630) si enumerano 31 pezzi datati agli anni 1297-1545, di cui 1 relativo al XIII, 12 al XIV, 16 al XV e 2 al XVI secolo.

A tale cospicuo patrimonio vanno aggiunti i 20 testamenti trecenteschi redatti per lo più in favore del convento conservati presso l'Archivio Storico Diocesano di Pisa, oggetto di recente edizione da parte di Luca Cadonici¹⁹, e le sole 5 unità componenti il fondo Diplomatico di San Francesco a San Miniato al Tedesco compreso nel deposito pergamenaceo dell'Archivio di Stato di Firenze (1349/50-1476, fra cui 3 carte del XIV e 2 del XV secolo).

Poiché la storia del comune di San Miniato è stata ripercorsa da numerosi studi, alcuni anche molto recenti, i quali, però, non fanno alcun riferimento al complesso dei frati minori, una prima ricognizione delle pergamene provenienti da San Francesco potrà essere confrontata con altra documentazione disponibile, aprendo in certa misura nuovi spazi di conoscenza sulla vita religiosa e sociale di San Miniato, soprattutto durante i secoli finali del Medioevo.

Venendo al primo punto sopra richiamato, ossia l'evoluzione degli edifici conventuali, le pergamene risultano, per la verità, avere di informazioni, anche se offrono spunti interessanti di comparazione con altre testimonianze in passato richiamate dagli studiosi. Questi hanno analizzato le strutture singolarmente 'parlanti' del convento ed hanno ripercorso l'evoluzione dell'alzato primitivo, ancora evidente sul prospetto dell'odierna facciata della chiesa, fino alla fabbrica più ampia realizzata a distanza di alcuni decenni. In particolare i lavori di Baldacci-

¹⁸ Cfr. in proposito *Documenti e notizie* 1936, pp. 265-266; *L'archivio della nunziatura di Venezia* 1998; Gagliardi 2004, pp. 483-484.

¹⁹ Cadonici 2011.

ni e Cristiani Testi hanno evidenziato alcune caratteristiche dell'edificio sacro, a navata unica, in certa misura modellato sulle forme della basilica assiate. Esso fu realizzato in laterizi, come gran parte degli edifici medievali di San Miniato, data la prossimità del castello ad aree fluviali ricche di argille e a spazi boschivi che producevano abbondante legna da ardere²⁰. Il fabbricato evoca modelli costruttivi presenti nelle pievi della zona, da quella castrense di Santa Maria, oggi cattedrale, a quella rurale di Corazzano (con richiami abbastanza evidenti anche alla chiesa di San Iacopo a San Gimignano), sapientemente declinati secondo la cultura architettonica degli Ordini mendicanti.

San Francesco, vero e proprio monumento della 'terracotta architettonica' valdarnese, presenta in facciata i tipici caratteri di transizione dal tardoromanico al gotico, come appare soprattutto nel primitivo portale a tutto sesto, che si caratterizza per una decorazione a denti di sega di matrice lombarda con ghiera a viticci e foglie stilizzate di gusto chiaramente goticizzante. Il fronte doveva presentare in origine anche una tettoia; mentre i due avelli laterali, ancora ben leggibili, molto probabilmente appartenevano uno alla struttura originaria e l'altro al più tardo ampliamento della medesima²¹. La prima versione della chiesa, sicuramente duecentesca, presentava un leggero allargamento absidale reso necessario dal maggior sviluppo orizzontale delle cappelle terminali della navata rispetto alla larghezza della medesima, in forma di pseudo transetto, ricorrente in varie fondazioni mendicanti della Valdelsa²². Come già aveva rilevato il Baldaccini, nel 1338 ser Michele di Bindo Portigiani della contrada di Pancole, fra le sue ultime volontà menzionò un contributo destinato alla costruzione, dentro la chiesa dei Francescani, di una cappella intitolata alla Beata Vergine e a San Michele Arcangelo, confermando che almeno a partire quella data il transetto iniziò a presentare tali strutture²³.

Nelle pergamene oggetto d'esame in questa sede manca ogni riferimento diretto ai momenti chiave della ristrutturazione del convento, come il completamento degli spazi abitativi nel 1331²⁴, gli ampliamenti datati dal Wadding al 1343²⁵, la realizzazione di altri altari di famiglia durante la seconda metà del Trecento e i dipinti ad affresco risalenti allo stesso periodo, oggi in gran parte perduti, ma di cui resta, a testimoniare la ricchezza dell'apparato decorativo, la monumentale figurazione della Maestà e profeti eseguita intorno alla metà del secolo XIV dal senese Jacopo di Mino del Pellicciaio per la sala capitolare (oggi conservata nel museo diocesano di San Miniato)²⁶. Sappiamo, però, che a partire dal primo decennio del Trecento i frati incrementarono le loro relazioni con gli abitanti della

cittadina, e che questi procurarono donazioni ed emolumenti in qualche modo destinati a supportare i lavori eseguiti nel corso dello stesso periodo²⁷.

Analoghe considerazioni possiamo fare in merito alle grandi trasformazioni che il complesso conobbe nel 1403, con l'avvio della realizzazione dei due chiostri, e circa l'ulteriore ampliamento del coro, accompagnato dalla costruzione di vari ambienti posti sotto il livello della navata; rifacimenti menzionati in una lapide posta *in situ*. Sempre da questa testimonianza e da alcuni protocolli notarili anteriori sappiamo che almeno dagli anni Venti del Trecento esisteva un'Opera di San Francesco, incaricata di raccogliere i finanziamenti e di curare la manutenzione del convento²⁸. Nel 1476 furono avviati importanti lavori di ulteriore ingrandimento che modificarono sostanzialmente l'impianto dell'intero complesso, grazie soprattutto all'apertura di numerosi vani sovrapposti addossati al pendio, ospitanti forse un refettorio, dei magazzini e dei granai²⁹. Appare degno di nota che proprio nel 1475, alla vigilia di tali interventi, papa Sisto IV avesse autorizzato i Minori ad amministrare direttamente un legato concesso in loro favore da tale Guccio di Pasqua della locale famiglia Gucci, senza l'intervento degli esecutori testamentari, onde completare la cappella di Santa Maria Annunziata sita all'interno dell'unica navata della chiesa (*structurarum complemento, mantentione, ornamentis dote et divinis officiis*)³⁰. L'anno successivo i frati ricevevano una donazione *inter vivos* di vari beni immobili, ivi compresa una casa ad Empoli, compiuta da donna Verdiana del fu Domenico di Lippo³¹.

Le interessanti considerazioni di Baldaccini, per certi aspetti riprese da Cristiani Testi, che accostano il blocco edilizio due-trecentesco e le sue soluzioni costruttive all'architettura cistercense, evidenziano a mio avviso la qualità e la monumentalità del sito minoritico sanminiatese, nonché la ricchezza di suggestioni che certamente i frati avevano portato a San Miniato attraverso la Francigena e le altre vie di comunicazione terrestri e fluviali della zona³².

Se per la ricostruzione della storia dell'edificio le pergamene in esame aggiungono poco a quanto già si sapeva, questo non vale per il secondo ambito di ricerca che ci siamo proposti di analizzare, ossia i privilegi conferiti all'Ordine minoritico e alla comunità regolare locale. Infatti la raccolta di carte presenta co-

²⁷ Cfr. ad esempio i *munimina*, alcuni datati secondo lo stile pisano, altri con quello fiorentino, qui riportati al comune: SFSM, 1307, ottobre 18; 1326, ottobre 17 (redatta a Castelfalfi, comunità del distretto sanminiatese, da un notaio di Montaione); 1347, aprile 15 (1 e 2); 1348, settembre 17; 1350, maggio 6; 1351 o 52, aprile 28; 1359, luglio 2; 1362, dicembre 19 (concernente un acquisto fondiario da parte di Tedaldo del fu Berto dei Ciccioni); 1364, aprile 15 (riguardante Vanni del fu Guido da Cigoli, comunità del contado sanminiatese); 1364, ottobre 28; 1365, novembre 11 (stilato dal notaio Pietro di ser Tommaso dei Borromei); 1370, settembre 1; 1400, agosto 25; 1416, marzo 21; 1426, dicembre 26; 1434-35, ottobre 11; 1442, settembre 20; 1468 giugno 23; 1481 febbraio 22; 1489 novembre 10; 1489 dicembre 28; 1490 agosto 27; NV, 16607, 1383, maggio 17; 16612, 1399, giugno 20; 16622, 1451, gennaio 20.

²⁸ ASFi, *Notarile antecosimiano*, 3818, c. 3r, 1320, ottobre 16. L'Opera ricorre ancora in un documento del comune risalente al 1442 (ASFi, DCS, 1442, luglio 3).

²⁹ Baldaccini 1955, pp. 288-289; Cristiani Testi 1967, pp. 77, 81.

³⁰ SFSM, 1475, gennaio 14. Copia del secolo XVI in SM7, ins. 5, n. 3.

³¹ ASFi, *Diplomatico, San Miniato al Tedesco, S. Francesco*, 1476, giugno 2.

³² Baldaccini 1955, pp. 281, 283-287; Cristiani Testi 1967, p. 78.

²⁰ Cfr. Frati - Lastraioli - Stopani 1996, pp. 157-159; Ducci - Badalassi 1998, pp. 91-92, 95-96.

²¹ Baldaccini 1955, p. 282; Cristiani Testi 1967, pp. 72-75, 88.

²² Moretti 1999, pp. 304-305.

²³ ASFi, *Notarile antecosimiano*, 7640, c. 6v, 1338, giugno 18, st. com. Cfr. Baldaccini 1955, pp. 289-290. Sulle cappelle di San Francesco cfr. SM7, ins. 4.

²⁴ Lascito di Iacoba vedova di Lippo Grani, che destinava somme di denaro ai Domenicani, e 25 libre *in ecclesia fratrum minorum de Sancto Miniato, videlicet in constructione muri ipsius ecclesie vel dormitorii seu capituli vel alicuius alterius edificiis ibidem construendi* (ASFi, *Notarile antecosimiano*, 7640, cc. 2r-2v, 1331, giugno 18, st. com.).

²⁵ Cfr. Baldaccini 1955, pp. 281, 286-287; Cristiani Testi 1967, pp. 75-77, 80-81.

²⁶ Gagliardi - Campigli 2014, pp. 93, 95.

pie autentiche o imitative di quasi tutti i principali documenti pontifici diretti ai Francescani nella stagione delle origini, a partire da uno dei mandati di Gregorio IX (1237) successivi alla bolla *Nimis iniqua* del 1231, raccomandanti ai vescovi e ai prelati di tutta la Chiesa di ammettere, con debita licenza, i frati minori a svolgere l'ufficio della predicazione, ormai non più solo esortativa, e a confessare nelle loro diocesi (*Quoniam abundavit iniquitas*)³³.

Seguono gli importanti brevi e privilegi di Innocenzo IV emanati nel 1243, concernenti il divieto di imporre ai Minori l'accoglienza di cause o esecuzioni di sentenze, nonché confermant i l'autorizzazione per loro a dimorare nelle terre degli scomunicati e a celebrare *tempore generalis interdicti* (il vescovo di Lucca scomunicò il comune di San Miniato intorno al 1283)³⁴; così come i documenti degli anni successivi che il medesimo pontefice concesse per conferire la facoltà di punire i frati che non rispettavano la disciplina dell'Ordine, o di usufruire dei diritti di conventualità (come, ad esempio, *habere libere cimiteria*)³⁵.

Il fondo presenta poi, in copie autentiche sottoscritte da due notai attivi per conto dei Minori sanminiatesi, il divieto di Clemente IV per ogni legato non apostolico di minacciare scomunica contro le chiese dei Francescani e per ogni fedele di arrecare *violentiam dampnabilem* alle medesime; quindi la proibizione di costruire conventi o chiese mendicanti entro lo spazio di 300 canne da una struttura di tali frati³⁶. Chiude la serie la bolla accordata nel 1281 da Martino IV ai ministri generali e provinciali dell'Ordine per autorizzarli a nominare predicatori e confessori (*Ad fructus uberes quos in agro dominico*)³⁷.

I religiosi sanminiatesi conservavano, accanto ai privilegi dell'Ordine, quelli relativi alla loro casa e al territorio di pertinenza. Ricordiamo il breve di Alessandro IV (1256), che concedeva cento giorni di indulgenza a chi avesse visitato le chiese dei frati minori della diocesi di Lucca nelle festività e rispettive ottave di san Francesco, sant'Antonio e santa Chiara (un atto che potrebbe far pensare all'esistenza del complesso francescano almeno da questa data)³⁸; oppure il documento segnato nel 1298 dal cardinale Matteo d'Acquasparta come ministro generale e legato apostolico, col quale si stabiliva analogo lucro per chi si fosse recato nelle suddette festività, ed anche per la festa del santo Miniato, presso la chiesa dei Minori di San Miniato³⁹.

Come sopra ricordavamo, a partire dal tardo Duecento i Francescani avviarono una serie di contatti con le famiglie sanminiatesi. Tali relazioni, attestate

³³ SFSM, 1237, aprile 6 (Sbaraleae, I 1759, pp. 214-215). Cfr. in proposito Vauchez 2005, p. 111; Accrocca 2011; Benedetti 2011.

³⁴ ASFi, *DCS*, 1283, giugno 27.

³⁵ Cfr. SFSM, 1243, giugno 29; 1243, novembre 20; 1243, dicembre 22; 1244, agosto 5; 1245, agosto 18; 1245, settembre 24; 1246, gennaio 13; 1246, agosto 16; 1246, ottobre 30; 1247, giugno 13; 1250, aprile 5. Gli atti sono esemplati in più copie. Cfr. Pisanu 1957.

³⁶ SFSM, 1265, giugno 15; 1265, giugno 29; 1265, ottobre 11; 1265, novembre 20 (*Ad consequendam gloriam*). Cfr. Sbaraleae, III 1765, pp. 59-60.

³⁷ SFSM, 1282, luglio 4. Cfr. Dal Pino 2007, p. 282.

³⁸ SFSM, 1256, giugno 17. Un privilegio di analogo tenore fu diretto anche ai Minori pisani.

³⁹ Ivi, 1298, marzo 8. Cfr. ivi anche i tardi privilegi concessi da Leone X e Gregorio XIII, datati 1513, luglio 15 (copia cartacea moderna in SM7, ins. 1); e 1580, aprile 21.

dai documenti, da un lato favorirono la stipula di lasciti testamentari in favore dei frati, dall'altro generarono alcune controversie in tema di eredità e diritti di sepoltura. Appare al riguardo interessante la sentenza pronunciata da un giudice sanminiatese, presenti alcuni *procuratores et syndici Apostolice Sedis*, in favore dei Minori che rivendicavano il corpo di Beatrice *uxor olim Veltri Venture et filia condam Franchi de Sancto Miniato*, la quale aveva manifestato la volontà di essere sepolta presso di loro, ma che era stata poi inumata nella chiesa degli eremiti di San Giacomo Fuoriporta in quanto residente in quella contrada (gli eremiti *violenter rapuerunt in via publica il corpo et etiam catalectum, et cultrem eodem modo abstulerunt*)⁴⁰. Sempre alla fine del Duecento risale la donazione di Meo del fu Stantollo sanminiatese, che affidava all'arcidiacono Tommaso, vicario del presule lucchese Paganello, una casa con orto sulle pendici del castello al fine di farne un *hospitale ad hospitalitatem pauperum*, col quale certamente i frati ebbero successive relazioni⁴¹. Negli anni Venti del Trecento era normale contemplare fra i beneficiari dei lasciti pro anima *monasterio Sancte Clare e fraternitati ecclesie Beati Francisci de Santo Miniato* (l'ordine di menzione era generalmente inverso per i testatori rispetto alle testatrici)⁴².

Un testamento in favore dei religiosi, quello di *Iacobus olim domini Ugonis*, risale al maggio 1348, anno indubbiamente difficile anche per San Miniato, allorché tale facoltoso cittadino, forse colpito da grave malattia, chiedeva di essere sepolto all'interno della chiesa di San Francesco⁴³. Analoga motivazione deve aver spinto Bella di Cante di Mannino ad avanzare nello stesso periodo la medesima richiesta⁴⁴. In una carta dell'anno successivo Gualando di Bucello, sindaco e procuratore dei frati minori, dava il proprio consenso alla cessione di una dote la cui documentazione certamente era stata affidata in deposito al convento; dote costituita da due pezzi di terra situati nella località di Montappio sulle pendici di San Miniato⁴⁵. Possiamo al riguardo ricordare che, al pari di molti altri enti ecclesiastici, anche i Minori acquisivano le scritture di notai che avevano lavorato per loro o avevano ceduto ad essi le loro sostanze, come dimostra il protocollo di Piero di ser Francesco di Paolo da San Miniato relativo agli anni 1473-1498⁴⁶. Datano, infine, agli anni 1388, 1393, 1396, 1397, 1398 e 1419 altri testamenti e carte di donazione tramite i quali alcuni sanminiatesi lasciavano beni e sostanze ai Minori affinché questi pregassero per le loro anime⁴⁷. I frati spesso fungevano anche da esecutori testamentari per conto dei fedeli, e conservavano sia gli atti relativi alle loro ultime volontà, sia la documentazione concernente altre transa-

⁴⁰ SFSM, 1295, giugno 17.

⁴¹ NV, 16600, 1297, aprile 23.

⁴² Cfr. ad esempio il testamento di Vanna vedova di Puccio di Bonaventura (ASFi, *Notarile antecosimiano*, 3818, c. 31v, 1322, luglio 23, st. com.).

⁴³ NV, 16603, 1348, maggio 15.

⁴⁴ ASFi, *Diplomatico, San Miniato al Tedesco, S. Francesco*, 1348, luglio 23.

⁴⁵ NV, 16604, 1350, settembre 19. Cfr. anche ASFi, *Diplomatico, San Miniato al Tedesco, S. Francesco*, 1363, settembre 11.

⁴⁶ AOSC, M6bis.

⁴⁷ NV, 16608, 1388, agosto 17; 16609, 1393, luglio 7; 16610, 1397, febbraio 5; 16611, 1398, dicembre 16; 16616, 1419, maggio 30; 16624, 1461, maggio 14; ASFi, *Diplomatico, San Miniato al Tedesco, S. Francesco*, 1396, luglio 19.

zioni patrimoniali o finanziarie che coinvolgevano a vario titolo anche la comunità regolare⁴⁸.

Riguardo alla seconda metà del Trecento, un numero consistente di atti non direttamente pertinenti al convento riguarda la famiglia di Guidotto del fu Carduccio, personaggio che forse ebbe una qualche relazione con la *societas* religiosa⁴⁹; mentre una quietanza chiama in causa Iacopo del fu Cortuccio, di cui sappiamo che tra anni Sessanta e Settanta del Trecento era un cospicuo proprietario fondiario e di bestiame ceduto in soccida⁵⁰. Analogamente per la fine del secolo successivo abbiamo due carte che si riferiscono a Pasquale di Guidone del vicariato di Firenzuola e a suoi consorti⁵¹.

Le relazioni tra i frati e i fedeli si andarono col tempo intensificando in virtù del fatto che, come ha sottolineato Paolo Morelli, quella dei Francescani era l'unica grande chiesa cittadina non parrocchiale, ossia la sola, oltre alla pieve, che potesse essere percepita dalla popolazione come aperta all'intera cittadinanza e non unicamente ad una parte di essa; un ruolo che l'eredità della tradizione liturgica connessa al culto di Miniato senza dubbio accentuava⁵². Dimostra questo rilievo anche l'esistenza, almeno dal 1320, di una fraternita laicale legata al convento e dedicata alla Santa Croce; fraternita cui in seguito si affiancarono quelle dell'Assunta e di San Ludovico, e che si accompagnò alle associazioni promosse dai Domenicani, dagli agostiniani e dai padri umiliati⁵³.

Vanno inseriti in tale contesto di relazioni alcuni testamenti come quello del già ricordato notaio, mercante e prestatore Michele di Bindo della famiglia Portigiani, il quale nel 1338 lasciò vari beni agli istituti religiosi della cittadina, con particolare attenzione proprio per i francescani⁵⁴; aggiungendo che se fosse rimasto privo di eredi maschi, un suo pezzo di terra avrebbe dovuto essere destinato all'edificazione di un chiostro situato entro il castello per le monache di santa Chiara, chiostro che fu in seguito effettivamente costruito da alcune discendenti dell'uomo e dedicato a San Paolo⁵⁵. Il legame di Michele coi frati dal saio marro-ne doveva essere dovuto a contatti ben radicati e destinati a durare nel tempo tra i religiosi e la famiglia Portigiani, come evidenzia la presenza di alcuni membri della consorteria tra le file dei frati durante quegli stessi anni, primo fra tutto Marcovaldo Portigiani, ministro dei Minori toscani dal 1397 al 1402⁵⁶.

⁴⁸ NV, 16606, 1372, marzo 12; 16613, 1405, novembre 3; 16614, 1408, novembre 11; 16617, 1432, gennaio 29; 16620, 1450, febbraio 27; 16621, 1449, agosto 16; 16623, 1460, marzo 15; 16626, 1482, ottobre 19. Cfr. anche i documenti editi da Cadonici 2011.

⁴⁹ SFSM, 1350 o 51, maggio 6; 1350 o 51, maggio 20; 1350 o 51, agosto 14; 1350 o 51, agosto 17; 1350 o 51, agosto 18.

⁵⁰ Ivi, 1373, dicembre 24; cfr. Mazzoni 2017, p. 63.

⁵¹ SFSM, 1489, novembre 10; 1489, dicembre 28.

⁵² Morelli 1995b, pp. 21-22.

⁵³ Cfr. nota 41 e ASFi, *Notarile antecosimiano*, 3818, cc. 2v-3v, 1320, ottobre 16; Repetti 1843-1972, V, p. 94; *Comune di San Miniato, Guida generale* 1992, pp. 139-140; Benvenuti 2003, pp. 25-28; Cadonici 2011, doc. n. 14, pp. 202-205.

⁵⁴ ASFi, *Notarile antecosimiano*, 7640, cc. 5v-12r (1338, luglio 5, st. com.). Cfr. Mori 1992.

⁵⁵ Cfr. ASFi, *DCS*, 1536, ottobre 16; Ducci - Badalassi 1999, pp. 50-51; Gagliardi - Campigli 2014, p. 102; Mazzoni 2017, pp. 87-88. Sugli stretti rapporti tra i Mendicanti e gli usurai cfr. Little 1978, pp. 178-217.

⁵⁶ Cfr. Papini 1797, I, p. 43.

Queste ultime considerazioni ci portano ad affrontare il tema delle relazioni tra i Minori e l'*élite* socio-politica di San Miniato in età comunale. Le famiglie eminenti, che spesso estendevano il loro patronato alle chiese dei benedettini e ai capitoli delle collegiate, non manifestavano lo stesso tipo di interesse per i conventi mendicanti, i cui religiosi spesso si allontanavano dalle loro sedi e non erano necessariamente espressione del notabilato locale. Vi era poi la questione della povertà, intesa come rinuncia ad ogni forma giuridica di proprietà (almeno fino agli anni Trenta del Trecento), che modificava le modalità di cessione dei beni in donazione o lascito (fra i testamenti del secolo XIV conservati presso l'Archivio Storico Diocesano di Pisa solo due riguardano l'attribuzione di possessi fondiari).⁵⁷

Tuttavia, se anche era più difficile stabilire relazioni personali, molto meno lo era rapportarsi all'istituzione. I frati si muovevano, ma il convento restava, e la mobilità dei consacrati offriva ai potenti laici l'opportunità di allargare le reti di relazioni ben al di fuori della sola compagine cittadina. Per questo motivo, come mostra la raccolta di ultime volontà edita da Luca Cadonici, fra 1341 e 1400 i Francescani ricevettero emolumenti monetari, beni di consumo, arredi, indumenti e altri tessuti da rielaborare per la fabbricazione di paramenti sacri, nonché somme di denaro ricavate dalla vendita delle sostanze appartenute a vari beneficiari e finalizzate all'acquisto di ceri, al pagamento di messe in suffragio o alla costruzione di cappelle all'interno della chiesa⁵⁸.

Tutte le più importanti famiglie della San Miniato due-trecentesca, come i Gucci (1342), i Roffia (1348), i Guidotti, e infine i Ciccioni e i Mangiadori, che a lungo si contesero il controllo politico del comune, ebbero contatti col convento dei Minori⁵⁹. Ricordiamo, fra molti altri, Manno del fu Corsesco dei Tobertelli e Berto del fu Guglielmo dei Ciccioni, che nel 1314 elessero la chiesa a propria sepoltura⁶⁰; oppure messer Iacopo Mangiadori, il quale nel 1316 venne interrato in tale tempio *cum habitu dictorum fratrum*⁶¹. Analoghe scelte compirono alcuni forestieri di spicco: nel 1306 Nerlo de' Nerli, fiorentino morto in carica a San Miniato come podestà, fu tumulato presso i Minori⁶². Otto anni dopo sappiamo che un altro fiorentino, Corso di Forese degli Adimari, uno dei Bianchi condannati ed esiliati da Carlo di Valois nel 1302, deceduto a San Miniato venne tumulato

⁵⁷ Cadonici 2011, docc. nn. 2 e 6, pp. 182-183, 188-189.

⁵⁸ Cfr. *ivi*.

⁵⁹ Sulle due schiatte sanminiatesi cfr. San Miniato (PI), Archivio della Curia Vescovile, 49, *Carte varie di mons. Torello Pierazzi, Vescovo, Elenco degli uomini illustri di S. Miniato*, sec. XIX, pp. 13-14, 20-21, 36-37; Malvolti 1993, pp. 135-136; *Dizionario Biografico dei Sanminiatesi* 2001, pp. 85-87, 175, 177-180; Salvestrini 2007a; Salvestrini 2007b; Salvestrini 2007c; Mazzoni 2010; Mazzoni 2011, pp. 223-253; Mazzoni 2017, pp. 166-172. Sulla loro situazione patrimoniale Salvestrini 1992, pp. 126-127. Per i testamenti da essi lasciati in favore dei Minori cfr. Cadonici 2011, docc. nn. 2, 8, 20, pp. 182-183, 192-193, 216-217.

⁶⁰ Giovanni di Lemmo 2008, pp. 38-39.

⁶¹ Ivi, p. 66. Su di lui Mazzoni 2017, p. 123. Un atto riguardante beni acquisiti da Bindaccino del fu Forteguerra dei Mangiadori è conservato fra i *munimina* del convento (SFSM, 1326, ottobre 17). Sulla diffusa abitudine di farsi seppellire con l'abito francescano cfr. Cadonici 2011.

⁶² Giovanni di Lemmo 2008, p. 12.

in San Francesco⁶³.

Solo i Domenicani, dal primo Trecento, costituirono per i fedeli una altrettanto valida alternativa ai Minori. Lo mostra, ad esempio, il testamento di Barduccio di Lambertuccio Ciccioni, che lasciò alla chiesa dei Santi Jacopo e Lucia una somma di denaro da destinare alla realizzazione di un polittico per la cappella di famiglia costruita all'interno della medesima (1364)⁶⁴; oppure la vicenda del mercante Bindo di Vanni, che negli anni Settanta del Trecento, in quanto creditore di questi frati, chiese e ottenne di essere accolto nel cimitero del convento (sua chiesa parrocchiale), nonostante la fama di usuraio; una scelta destinata ad accendere un lungo e ben documentato contenzioso tra i Predicatori di San Miniato e il presule lucchese⁶⁵.

Le buone relazioni col ceto dirigente si traducevano in ottimi rapporti con le istituzioni comunali, sebbene non mancassero i momenti di tensione. Lo evidenzia l'atto con cui all'inizio del Trecento Napoleone, cardinale diacono del titolo di Sant'Adriano e legato pontificio, liberava il municipio sanminiatese dall'interdetto scagliato poco tempo prima a causa di alcuni statuti ledenti la libertà ecclesiastica (*quedam pernitiōsa statuta fecerant contra clericos et ecclesiasticam libertatem*); documento il cui destinatario, riconosciuto come mediatore fra la Santa Sede e il comune, era il padre guardiano dei Minori⁶⁶.

Gli statuti municipali del 1337 stabilivano che il volume dei privilegi e diritti del comune (*privilegia, iura et iurisdictiones*), il *liber matricule iudicum et notariorum*, la borsa contenente i nomi dei notai eleggibili all'ufficio della curia delle cause civili, ed una delle tre copie del libro dei bandi dovessero essere conservati presso il convento dei Minori⁶⁷. Il codice sanciva anche che il priore e il guardiano dei Francescani avrebbero eletto, unitamente al capitano del Popolo, gli operai incaricati di realizzare i nuovi pozzi della città⁶⁸.

Nella lista dei religiosi cui le autorità civili riservavano un contributo i Minori figuravano al primo posto, ottenendo la più articolata e ricca forma di aiuto materiale. Si prevedeva, infatti, il versamento in loro favore ogni mese di agosto di 100 libbre destinate alla confezione dei sai e all'assolvimento di altre necessità; nonché ogni dicembre di 30 libbre per legno, olio ed altri approvvigionamenti; oltre ad ulteriori 20 libbre in aprile per il grano, e unitamente a tutto il letame del palazzo pubblico destinato alla concimazione dell'orto (anche a sottolineare, da questo particolarissimo ma molto utile punto di vista, il legame tra i frati e le

⁶³ Ivi, p. 44. Per i lasciti in favore del convento da parte di alcuni membri della famiglia Peruzzi, altri maggiori fiorentini che scelsero di farsi seppellire a San Miniato, cfr. Cadonici 2011, doc. n. 12, pp. 199-200.

⁶⁴ ASFi, *Diplomatico, San Miniato al Tedesco, S. Iacopo*, 1363, luglio 4. Cfr. anche Tognetti 1995, pp. 82-103.

⁶⁵ *Frati e usurai* 2001.

⁶⁶ SFSM, 1307, settembre 15. Su questo tipo di mediazione offerto dai Mendicanti cfr. Vauchez 2005, p. 173.

⁶⁷ E in effetti l'estratto di un registro di cause civili compare in NV, 1661, 1341 o 42, novembre 19. Cfr. anche ivi, 16605, 1369 o 70, settembre 16; settembre 27; novembre 26.

⁶⁸ *Statuti del Comune* 1994, I, VIII, p. 76; I, XXIII, p. 100; II, VIII<IX>, p. 135; III, <XX>, pp. 244-245; IV, 75<78>, p. 366.

pubbliche istituzioni). Nessun'altra comunità religiosa riceveva altrettanto⁶⁹.

Anche negli anni successivi alla conquista fiorentina di San Miniato i Francescani ebbero il compito di conservare una parte della documentazione del governo secolare, come ad esempio alcune sentenze pronunciate dal vicario del Valdarno⁷⁰.

Sempre sulla scia degli ottimi rapporti tra il comune e il convento, vediamo che i frati avevano una carta del 1342 o 43 contenente copia di una deliberazione del *consilium Populi et custodie* in base alla quale le magistrature estendevano la loro protezione al convento e vietavano l'edificazione di nuovi edifici a confine con quelli dei Francescani, prevedendo forti limitazioni anche ai lavori che potevano eseguire le persone titolari di immobili posti a lato di essi⁷¹. Una più tarda deliberazione risalente al 1382, e quindi posteriore alla conquista fiorentina, avanzata e approvata nella chiesa di San Francesco da tre *cives honorabiles florentinos reformatores comunis terre Sancti Miniatis*, imponeva il rispetto delle festività religiose dell'Immacolata e di san Miniato, confermando che la seconda dovesse essere celebrata presso la chiesa dei Francescani, alla quale *artifices cunctarum artium* avrebbero recato le loro offerte⁷². Tra le carte troviamo anche un atto del 1365 contenente il decreto di Ludovico da Bologna, giudice, priore e capitano di San Miniato, riguardante una vertenza fra alcuni abitanti della cittadina⁷³.

Aggiungiamo che lo statuto del 1337, laddove vietava, durante un periodo di difficili relazioni fra San Miniato e Lucca, a chiunque abitasse a San Miniato o nel suo distretto e non fosse *suppositus iurisdictioni dicti comunis* di recarsi nella città del Volto Santo, faceva eccezione per tutti i regolari, sottolineando soprattutto l'esenzione dei frati minori⁷⁴.

Riguardo al numero e alle attività dei religiosi ospitati nel convento, le notizie offerte dalle fonti non sono numerose, ma appaiono interessanti. Le carte riferiscono, infatti, che nel novembre 1400 Francesco, cardinale prete del titolo di Santa Susanna, protettore generale dell'Ordine dei frati minori e di santa Chiara, incaricava frate Marcovaldo, provinciale di Toscana, di riformare il monastero di clarisse di San Matteo in Arcetri, presso Firenze, e poi di visitare i frati del Terz'Ordine *utriusque sexus* dell'intera circoscrizione; un atto che mostra come in tale operazione anche il convento sanminiatese fosse stato in qualche modo coinvolto⁷⁵.

Non conosciamo il numero medio dei religiosi viventi in San Francesco. Sappiamo, però, che durante la seconda metà del Quattrocento il capitolo del convento, ufficialmente convocato per la cessione di un fondo in enfiteusi, era composto da 3 membri. Nel 1545 sottoscrivevano una concessione livellaria 8

⁶⁹ Ivi, IV, 85<89>, p. 377. Solo i Domenicani ricevevano 150 libbre, ma senza nessun altro beneficio.

⁷⁰ NV, 16615, 1409, luglio 22; 16618, 1435, marzo 14.

⁷¹ SFSM, 1342 o 43, aprile 8.

⁷² Ivi, 1382, agosto 23.

⁷³ Ivi, 1365 o 66, novembre 3.

⁷⁴ *Et predicta non intelligantur de fratribus minorum vel aliis religiosis ordinis abbrobati* (*Statuti del Comune* 1994, V, 15<16>, p. 422).

⁷⁵ SFSM, 1400, novembre 15; 1400, febbraio 16.

confratelli⁷⁶. Il numero medio deve essersi attestato nel Quattrocento sulle 10 unità, come per la comunità domenicana di San Jacopo⁷⁷.

Nulla traspare dai documenti in merito alle conseguenze che per l'insediamento minorita ebbe la conquista di San Miniato da parte dei fiorentini⁷⁸. Sembra, però, di capire che i religiosi si siano rapportati immediatamente ed utilmente ai nuovi dominatori, soprattutto dopo i difficili anni della cosiddetta Guerra degli Otto Santi (1375-78) che oppose l'ultimo papa avignonese, Gregorio XI, al comune gigliato, e portò la città colpita da interdetto a confiscare i beni degli enti religiosi compresi nel proprio territorio, considerato il rilievo che ancora durante il primo e pieno Quattrocento il convento sanminiatese rivestiva nella realtà locale e nei rapporti coi vicari fiorentini del Valdarno⁷⁹.

Quali conclusioni possiamo trarre da questo primo e cursorio esame delle carte pertinenti al convento di San Francesco in San Miniato? Appare evidente che la lunga storia di tale importante insediamento è rimasta affidata ad un numero tutto sommato esiguo di pergamene, che si riferiscono principalmente alle relazioni intessute dai frati con la Sede Apostolica, il comune di San Miniato e gli abitanti della cittadina, a partire dalle famiglie eminenti e dal ceto dirigente.

I Francescani costituirono una presenza importante e ininterrotta fra il XIII secolo e l'età moderna, e intercettarono, a San Miniato come altrove, le istanze religiose della popolazione⁸⁰. A questo riguardo possiamo, però, osservare che se nel corso del Duecento e del primo Trecento i contatti coi fedeli furono molto intensi, complici il ruolo di deposito memoriale delle antiche origini cittadine rivestito dal convento e la natura di quest'ultimo quale chiesa non parrocchiale aperta all'intera cittadinanza, a partire grosso modo dalla metà del XIV secolo tale funzione sembra essere scemata per concentrarsi sulle relazioni con alcune schiatte più facoltose, destinate anche a collocare loro membri tra le file dell'Ordine minoritico. Colpisce, infatti, l'apparente estraneità dei Francescani al moto dei Bianchi che sul finire del Trecento raggiunse il territorio di San Miniato, si coagulò intorno alla devozione per la Madonna custodita dai frati umiliati nel locale santuario di Cigoli, ed espresse il culto per il crocifisso ligneo di tipo lucchese ancora oggi venerato nella cittadina valdarnese entro uno scenografico tempio barocco che congiunge spazialmente l'arce federiciana all'antico palazzo del comune⁸¹.

In ogni caso i Minori, depositari per tradizione dell'antico luogo di culto dedicato al martire Miniato, custodirono forse più di ogni altro istituto religioso locale, ivi compresa la pieve erede soprattutto della battesimale di San Genesio, la memoria dell'identità sanminiatese. Del resto se la primaziale di Santa Maria, per

⁷⁶ ASFi, DCS, 1476, ottobre 21; NV, 16619, 1545, agosto 15.

⁷⁷ Sulla quale cfr. ASFi, *Catasto*, 198, c. 496r.

⁷⁸ Riguardo agli eventi del periodo cfr. Salvestrini 2000; Mazzoni - Salvestrini 1999; Salvestrini 2008, pp. 262-264.

⁷⁹ Cfr. Peterson 2002.

⁸⁰ Un libro di conti relativo agli anni 1567-1574; quietanze di pagamenti e ricevute, soprattutto del XVIII secolo; e quaderni di entrata e uscita (1899-1925) concernenti il convento si conservano in AOSC, M7 (697); M8 (683); M9 (698); M10 (699).

⁸¹ Cfr. Benvenuti 2018, p. 11.

la sua stessa collocazione spaziale (terziere di Castelvecchio), esprimeva soprattutto i rapporti tra la fede locale e l'aristocrazia cittadina emersa dalle relazioni coi legati imperiali per lungo tempo presenti fra le mura del castello, San Francesco si configurò fin dagli inizi come il tempio di 'tutti' i sanminiatesi; testimone di un vetusto passato costituito dal ricordo del martire tardoantico, e della nuova epoca segnata dal poverello d'Assisi; nonché emblema pregnante dell'intera vicenda storica di San Miniato in quanto espressione del suo popolo e del ruolo svolto dalla sua Chiesa⁸².

Bibliografia

- ACCROCCA F. (2011), "Sancta plantatio Fratrum Minorum Ordinis". Gregorio IX e i Frati Minori dopo Francesco, in *Gregorio IX e gli Ordini mendicanti*, Spoleto, CISAM, pp. 195-258.
- archivio (L) della nunziatura di Venezia, sezione II (an. 1550-1797). *Inventario* (1998), a cura di G. Roselli, Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano.
- BALDACCINI R. (1955), *La chiesa e il convento di S. Francesco in S. Miniato al Tedesco*, in *Atti del V Convegno nazionale di Storia dell'Architettura*, Roma, Centro Studi per la Storia dell'Architettura, pp. 281-290.
- Basilica (La) di San Miniato al Monte di Firenze (1018 - 2018). Storia e documentazione* (2021), a cura di F. Salvestrini, Firenze, University Press.
- BENEDETTI M. (2011), *Gregorio IX: l'inquisizione, i frati e gli eretici*, *Gregorio IX e gli Ordini mendicanti*, pp. 293-324.
- BENVENUTI A. (2003), *Introduzione. Il popolo di Dio e le sue paure*, in *Il popolo di Dio e le sue paure. Incontri di storia, arte e architettura nei comuni di Cerreto Guidi, Empoli e Vinci*, a cura di E. Ferretti, Castelfiorentino, Società Storica della Valdelsa, pp. 13-28.
- BENVENUTI A. (2018), *Sante donne di Toscana. Il Medioevo*, Firenze, SISMELE.
- BIANCHETTI L. - IMBESI P.N. (1998), *Atlante Storico delle Città Italiane, San Miniato (Pisa)*, Roma, Bonsignori.
- BOSKOVITS M. (1993), *The Origins of Florentine Painting, 1100-1270*, I, 1, Firenze, Giunti.
- CADONICI L. (2011), *Testimonianze inedite di devozione trecentesca a San Miniato: i testamenti del fondo diplomatico Luoghi Vari dell'Archivio Storico Diocesano di Pisa*, «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti», 78, pp. 173-218.
- CANTINI F. (2010), *Vicus Wallari-Borgo San Genesio. Il contributo dell'archeologia alla ricostruzione della storia di un Central Place della valle dell'Arno*, in *Vico Wallari-San Genesio*, pp. 81-123.

⁸² Ad evidenziare l'importanza del convento per i sanminiatesi fino all'età contemporanea richiamo la bella *Relazione dell'epoca bellica in S. Miniato e delle sue tristi conseguenze in S. Francesco*, stilata da frate Vincenzo Fredianelli, guardiano del convento, nel 1945 (SM7, ins. 3).

- COLLENUCCIO P. (1929), *Compendio de le Istorie del Regno di Napoli*, a cura di A. Saviotti, Bari, Laterza.
- Comune di San Miniato, *Guida generale dell'Archivio Storico* (1992), a cura di L. Carratori, R. Cerri, M. Lombardi, G. Nanni, S. Nannipieri, A. Orlandi, I. Regoli, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.
- CONCIONI G. (2010), *Le vicende di una Pieve nella cronologia dei suoi pievani. S. Genesio di Vico Vallari, 715-1466*, Pisa, ETS.
- CRISTIANI TESTI M.L. (1967), *San Miniato al Tedesco. Saggio di storia urbanistica e architettonica*, Firenze, Marchi e Bertolli.
- DAL PINO F.A. (2007), *Il Cardinale francescano Matteo d'Acquasparta uomo di fiducia e legato di Bonifacio VIII e la sua politica religiosa*, in *I Francescani e la politica*, a cura di A. Musco, Palermo, Officina di Studi Medievali, I, pp. 271-287.
- DE LA RONCIÈRE CH.-M. (1999), *Società locali e ordini mendicanti nella Valdelsa fiorentina del Trecento (1300-1370)*, in *Gli ordini mendicanti in Valdelsa*, Castelfiorentino, Società Storica della Valdelsa, pp. 233-258.
- Dizionario Biografico dei Sanminiatesi (secoli X-XX)* (2001), a cura di R. Boldrini, Pisa, Pacini.
- Documenti delle relazioni tra Carlo I d'Angiò e la Toscana* (1950), a cura di S. Terlizzi, Firenze, Deputazione di Storia Patria per la Toscana.
- Documenti e notizie, Pergamene di Conventi Francescani di Toscana nell'Archivio Vaticano* (1936) «Miscellanea Francescana. Rivista di Scienze, Lettere ed Arti», 36.
- DUCCI A. - BADALASSI L. (1998), *Tesori Medievali nel territorio di San Miniato*, Pisa, Pacini.
- DUCCI A. - BADALASSI L. (1999), *Tesori nascosti. Pittura, miniatura e oreficeria nel territorio di San Miniato*, Pisa, Pacini.
- FRATI M. - LASTRAIOLI G. - STOPANI R. (1996), *Chiese medievali della Valdelsa. I territori della via Francigena. 1-Tra Firenze, Lucca e Volterra*, Empoli, Ed. dell'Acero, pp. 157-159.
- Fratelli e usurari nella San Miniato del '300* (2001), a cura di S. Nannipieri e S. Gelli, San Miniato, Archivio Storico.
- GAGLIARDI I. (2004), *I Pauperes Yesuati tra esperienze religiose e conflitti istituzionali*, Roma, Herder.
- GAGLIARDI I. (2015), *Agiografia e territorio: il caso di San Genesio presso San Miniato al Tedesco*, «Hagiographica», 22, pp. 133-149.
- GAGLIARDI I. (2021), *La presenza del martire Miniato nelle dediche toscane: alcune occorrenze*, in *La Basilica di San Miniato al Monte di Firenze*, pp. 49-59.
- GAGLIARDI I. - CAMPIGLI M. (2014), *San Miniato e le sue chiese*, Pisa, Pacini.
- GALLI F.M. (1922), *Glorie Francescane Samminiatesi*, «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti», 4/1, pp. 13-26.
- GAMUCCI A. (1968), *Ragionamento sulle origini di San Miniato*, «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti», 31, pp. 29-32.

- GINATEMPO M. (2018), *La popolazione dei centri minori dell'Italia centro-settentrionale nei secoli XIII-XV. Uno sguardo d'insieme*, in *I centri minori italiani nel Tardo Medioevo. Cambiamento sociale, crescita economica, processi di ristrutturazione (secoli XIII-XVI)*, a cura di F. Lattanzio - G.M. Varanini, Firenze, University Press, pp. 31-79.
- GIOVANNI DI LEMMO ARMALEONI DA COMUGNORI, ser, *Diario (1299-1319)* (2008), a cura di V. Mazzoni, Firenze, Olschki.
- LITTLE L.K. (1978), *Religious Poverty and the Profit Economy in Medieval Europe*, London, Cornell University Press.
- LOTTI D. (1980), *San Miniato. Vita di un'antica città*, Genova, Sagep.
- MALVOLTI A. (1993), *Fermenti antiflorentini e conflitti interni nel medio Valdarno inferiore dopo la signoria del Duca d'Atene*, «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti», 60, pp. 131-149.
- MAZZONI V. (2010), *Le famiglie del ceto dirigente sanminiatese (secc. XIII-XIV). Prima parte*, «Miscellanea Storica della Valdelsa», 116/1-3, pp. 167-251.
- MAZZONI V. (2011), *Le famiglie del ceto dirigente sanminiatese (secc. XIII-XIV). Seconda parte*, 117/2-3, pp. 209-278.
- MAZZONI V. (2017), *San Miniato al Tedesco. Una terra toscana nell'età dei comuni (secoli XIII-XIV)*, Pisa, Pacini.
- MAZZONI V. - SALVESTRINI F. (1999), *Strategie politiche e interessi economici nei rapporti tra la Parte Guelfa e il Comune di Firenze. La confisca patrimoniale ai "ribelli" di San Miniato (ca. 1368-ca. 1400)*, «Archivio Storico Italiano», 157/1, pp. 3-61.
- MORELLI P. (1995), *Pievi, castelli e comunità fra Medioevo ed età moderna nei dintorni di San Miniato*, «Quaderni del Museo di Storia Naturale di Livorno», 14, supplemento n. 1, pp. 79-112.
- MORELLI P. (1995), *La nascita del convento domenicano di S. Jacopo in San Miniato: appunti per un'indagine sulle istituzioni ecclesiastiche di un centro minore della Toscana fra Due e Trecento*, in Tito S. Centi, P. Morelli, L. Tognetti, SS. Jacopo e Lucia: una chiesa, un convento, contributi per la storia della presenza dei Domenicani in San Miniato, San Miniato, Accademia degli Euteleti, pp. 9-72.
- MORETTI I. (1999), *Insedimenti e architettura dei mendicanti in Val d'Elsa*, in *Gli ordini mendicanti in Valdelsa*, pp. 293-337.
- MORI S. (1992), *Il testamento di ser Michele di Bindo: tra attività usuarie e opere pie*, «Miscellanea Storica della Valdelsa», 98/1-2, pp. 7-35.
- PAPINI N. (1797), *L'Etruria francescana*, I, Siena, Pazzini Carli.
- Passioni (Le) di san Miniato martire fiorentino* (2018), a cura di S. Nocentini, Firenze, SISMEL.
- PETERSON D.S. (2002), *The War of the Eight Saints in Florentine Memory and Oblivion*, in *Society and Individual in Renaissance Florence*, ed. by W.J. Connell, Berkeley, University of California Press, pp. 173-214.
- PISANU L. (1957), *L'attività politica d'Innocenzo IV e i Francescani (1243-1254)*, Roma-Napoli, Istituto Superiore di Scienze e Lettere 'S. Chiara'.

- REPETTI E. (1843,1972), *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, V, Firenze Firenze, Stianti.
- Ricordi e memorie antiche diverse riguardanti specialmente il convento di San Francesco di San Miniato, altri luoghi e persone diverse* (San Miniato, Archivio dell'Accademia degli Euteleti, *Fondo Morali*, 51/10).
- RONDONI G. (1876, 1980), *Memorie storiche di San Miniato al Tedesco*, San Miniato, Ristori, rist. Bologna, Forni.
- RONZANI M. (1985), *Il francescanesimo a Pisa fino alla metà del Trecento*, «Bollettino Storico Pisano», 54, pp. 1-55.
- SALVESTRINI F. (1992), *San Miniato al Tedesco. Le risorse economiche di una città minore della Toscana fra XIV e XV secolo*, «Rivista di Storia dell'Agricoltura», 32/1, pp. 95-141.
- SALVESTRINI F. (1999), *Gli Statuti trecenteschi di San Miniato, Montaione e Gambassi*, «Miscellanea Storica della Valdelsa», 105/2, pp. 111- 133.
- SALVESTRINI F. (2000), *San Miniato al Tedesco: the Evolution of the Political Class*, in *Florentine Tuscany. Structures and Practices of Power*, ed. by W.J. Connell and A. Zorzi, Cambridge, at the University Press, pp. 242-263.
- SALVESTRINI F. (2003), *Gli statuti delle 'quasi città' toscane (secoli XIII-XV)*, in *Signori, regimi signorili e statuti nel tardo medioevo*, a cura di R. Dondarini, G.M. Varanini, M. Venticelli, Bologna, Patron, pp. 217-242.
- SALVESTRINI F. (2007), *Mangiadori, Barone de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 69, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 2-4.
- SALVESTRINI F. (2007), *Mangiadori, Giovanni, ivi*, pp. 4-7.
- SALVESTRINI F. (2008), *Il nido dell'aquila. San Miniato al Tedesco dai vicari dell'Impero al vicariato fiorentino del Valdarno Inferiore (secc. XI-XIV)*, in *Il Valdarno inferiore terra di confine nel Medioevo (Secoli XI-XV)*, a cura di A. Malvolti e G. Pinto, Firenze, Olschki, pp. 229-278.
- SALVESTRINI F. (2013), *Centri minori della Valdelsa e del medio Valdarno inferiore. Demografia, economia, società e vita religiosa (seconda metà del XIII-prima metà del XIV secolo)*, in *I centri minori della Toscana nel Medioevo*, a cura di G. Pinto - P. Pirillo, Firenze, Olschki, pp. 23-55.
- SALVESTRINI F. (2019), *Le pergamene del convento di San Francesco a San Miniato al Tedesco. Una prima ricognizione storica*, in «Miscellanea Storica della Valdelsa», 125/2, pp. 19-40.
- SBARALEAE J.H. *Bullarium Franciscanum* I, III (1759, 1765), Romae, S.C. de Propaganda Fide.
- Statuti del Comune di San Miniato al Tedesco (1337)* (1994), a cura di F. Salvestrini, Pisa, ETS.
- TERENZI P. (2019), *Gli Angiò in Italia centrale. Potere e relazioni politiche in Toscana e nelle terre della Chiesa (1263-1335)*, Roma, Viella.
- TIGLER G. (2006), *Toscana romanica*, Milano, Jaca Book.
- San Miniato e il segno del Millennio* (2020), a cura di B.F. Gianni, O.S.B. - A. Paravicini Bagliani, Firenze, SISMEL.

- TOGNETTI L. (1995), *Il convento dei SS. Jacopo e Lucia di San Miniato nel racconto del primo libro della Cronaca*, in *SS. Jacopo e Lucia*, pp. 73-176.
- TOMEI P. (2018), *Locus est famosus. Come nacque San Miniato al Tedesco (secoli VIII-XII)*, Pisa, ETS.
- VALORI R. (2006), *Lo «statuto delle gabelle di San Miniato al Tedesco» del 1364. Trascrizione e commento della fonte*, «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato», 73, pp. 161-196.
- VAUCHEZ A. (2005), *Francesco d'Assisi e gli Ordini mendicanti*, Assisi, Porziuncola.
- Vico Wallari-San Genesisio. Ricerca storica e indagini archeologiche su una comunità del Medio Valdarno Inferiore fra Alto e pieno Medioevo* (2010), a cura di F. Cantini - F. Salvestrini, Firenze, University Press.
- WADDING L. (1731), *Annales Minorum*, I, Roma, Bernabò.
- WALEY D. (1968), *The Army of the Florentine Republic from the Twelfth to the Fourteenth Century*, in *Florentine Studies. Politics and Society in Renaissance Florence*, ed. by N. Rubinstein, London, Faber, pp. 70-108.
- ZORZI A. (2006), *Una e trina: l'Italia comunale, signorile e angioina. Qualche riflessione*, in *Gli Angiò nell'Italia Nord-Occidentale (1259-1382)*, a cura di R. Comba, Milano, Unicopli, pp. 435-443.

Ancora su ‘Chaterina’, madre di Leonardo da Vinci

MARIO BRUSCHI

a Carlo Pedretti
Maestro indimenticabile

“Una delle più affascinanti figure materne della storia dell’umanità”. Così scriveva Elisabetta Ulivi, nel 2009, circa la “Chaterina mater”¹. Giustamente. Tuttavia, nonostante la indiscutibile rilevanza, per secoli essa è rimasta dimenticata, sconosciuta e misteriosa.

Eppure la sua agognata conoscenza non rimane semplicemente una pura curiosità anagrafica ma interessa sopra ogni cosa poiché fu la madre di Leonardo, “non legittimo et della Chaterina”.

“In tempi recentissimi, la questione della ricerca dell’identità e delle origini della madre di Leonardo ha ripreso prepotentemente vigore dando luogo a nuovi studi. E non deve considerarsi accanita insistenza su minimi dettagli biografici; al contrario, potersi almeno avvicinare alla realtà dei fatti riveste importanza somma, fondamentale e capitale per la personalità di Leonardo, che, come tutti i figli maschi, attinse gran parte delle sue caratteristiche più profonde ed intime soprattutto dalla madre ed è facile supporre che non sarebbe stato una “scintilla di Dio”, come amo definirlo, se non fosse stato figlio di quella precisa madre”².

¹ Cfr. E. ULIVI, *Sull’identità della madre di Leonardo*, in “Bullettino Storico Pistoiese”, CXI (2009), p. 25.

² Cfr. M. BRUSCHI, *La “Chaterina” di Leonardo*, in B.S.P., CXII (2010), pp.185-186. Gli studiosi più seri ed accreditati hanno via via, nel tempo, ribadito questo concetto, insieme agli studi incentrati sulle origini di Leonardo, sul borgo di Vinci, sulla famiglia dei Da Vinci. Infatti, come ha scritto Carlo Pedretti: “Per capire Leonardo e la sua arte occorre conoscere il luogo ove nacque” (Cfr. *Vinci di Leonardo. Storia e memorie*, a cura di R. Nanni e E. Testaferrata, Pisa, Pacini ed. 2004, Presentazione di Carlo Pedretti, p. 8).

Nel corso dell’Ottocento e nella prima metà del Novecento si ebbe una rinascita e un risveglio per le tematiche vinciane.

Una segnalazione particolare appare doverosa per Gustavo Uzielli (Cfr. E. ULIVI, *Per la genealogia di Leonardo*, a cura di A. Sabato e A. Vezzosi, Firenze 2008, p. 7, nota 2 e Bibliografia (pp. 97-101); E. ULIVI, *Sull’identità... cit.* in nota 1). Pur tuttavia, la figura di Caterina rimane spesso nella penombra, come in un sottofondo vago ed incerto, dai contorni indefiniti.

“Ma la madre di Leonardo – ha scritto ancora Pedretti – per la storia è una realtà documentata. Anche se nota col solo nome di Caterina e senza altre precisazioni sulle sue origini, ha sempre dato l’impressione di una semplice contadina o domestica se non addirittura di una sorta di schiava, magari ebrea proveniente dalla Russia, come ce n’erano nel contado” (Cfr. M. BRUSCHI, *Abitanti di Vinci in relazione con la famiglia di Leonardo nel Cinquecento inoltrato. Nuovi documenti*, S. Miniato al Tedesco, Tip. Palagini 2001, Presentazione di Carlo Pedretti, p. 12). E si aggiunse: “Secondo la teoria del “bon sangue” come indice di nobiltà, sarebbe stata invece una madre “paravento” per proteggere l’identità di quella

Nascita e battesimo di Leonardo

Il ricordo della nascita e del battesimo di Leonardo, come è ormai noto, si deve alla scoperta dello studioso e sacerdote tedesco Emil Möller, avvenuta nel 1931 e pubblicata nel 1939 in Germania.

Scritta da Antonio da Vinci, padre di Ser Piero e nonno di Leonardo, si trovava nell'ultima pagina di un registro di protocolli notarili di Ser Guido da Vinci. Nella precisa memoria manoscritta del 1452 non vi è cenno alcuno della madre del neonato, neppure del suo nome.

Il Rev. Möller svolse poi approfondite ricerche su tutti i personaggi citati nel ricordo, specialmente sui testimoni al battesimo e sul presunto luogo di nascita di Leonardo³.

Amico e confratello di Möller fu don Quirino Giani, parroco a S. Lucia a Paterno (nella cui giurisdizione rientrava Anchiano), negli anni Trenta del Novecento. Don Giani fu, pertanto, testimone diretto e privilegiato della scoperta fatta nell'Archivio di Stato di Firenze. L'avvenimento fu per lui, ancora più affascinante poiché sia Leonardo che la famiglia dei Da Vinci erano stati antichi parrochiani della cura religiosa a lui allora affidata.

E anche don Quirino, con l'entusiasmo del momento e con l'occasione della grande mostra per le celebrazioni leonardiane tenuta a Milano nel 1939, scrisse alcuni appunti che però non vennero pubblicati. Furono donati alla Biblioteca Leonardiana di Vinci nel 1958 dai parenti del sacerdote.

Hanno visto la luce nel 2006, da me resi noti⁴. Nella Presentazione di questo studio Carlo Pedretti, sulla vicenda, sottolineò quanto segue: "Scopritore del

vera, per la quale si è pensato perfino a una Piccolomini, nipote del celebre papa umanista Enea Silvio".. "Se numerose sono le informazioni sui Da Vinci, in particolare quelle inerenti a Ser Piero, ai suoi quattro matrimoni ed alla sua discendenza, poche rimangono a tutt'oggi le notizie certe su Caterina" (Cfr. E. ULIVI, *Sull'identità...*, cit. in nota 1, p. 18).

³ Per i riferimenti bibliografici, cfr. quanto indicato nelle precedenti note.

⁴ Cfr. M. BRUSCHI, "Confini Leonardiani". *Ser Piero e le proprietà dei 'Da Vinci' nella parrocchia di S. Lucia a Paterno. Nuovi documenti* "con estratti dal lascito Don Quirino Giani della Biblioteca Leonardiana", Pistoia, Nuova Fag litografica 2006, pp. 5-6, Presentazione di Carlo Pedretti.

Circa Piero d'Andrea, il padre dell'Accattabriga (che sposò Caterina, la madre di Leonardo), ho trovato un documento inedito del 1438 che lo ricorda come confinante di un pezzo di terra a Vinci, insieme a Giovanni Puccini (BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, pp. 69-71). Nel secolo seguente, nel 1568, compare un discendente di quest'ultimo: Michelagnolo di Giovanni Puccini (Ibidem, pp. 135-136). In seguito, nel 1587, gli eredi di Michelagnolo Puccini (Ibidem, pp. 101-102). Nel 1438 si specificò G. Puccini "de Pistorio" perché, in altra circostanza, Michelagnolo risulta "da Firenze" (p. 136). Un sacerdote pistoiese di questa famiglia, Giovan Battista di Francesco Puccini, fu rettore di S. Michele a Buriano, intorno al 1640 (Cfr. M. BRUSCHI, *Biografie minime di artisti pistoiesi dal Quattrocento al Seicento*, Pistoia, Settegiorni ed. 2011, p. 84). Strettissimi legami familiari e patrimoniali fra stirpi pistoiesi e fiorentine vengono continuamente confermate.

Un esempio, a Buriano (nella zona del Montalbano pistoiese): Giulia figliola di Antonio Benci, detto il Pollaiolo (proprietario di case, poderi, boschi in questo preciso territorio), sposò il pistoiese Domenico Giuntini (Ibidem).

Nel 1530, in un altro documento finora inedito relativo all'eredità di Leonardo, troviamo attestato ancora 'Johannes Puccini de Pistorio', per i poderi "La Colombaia" e "in Borgo", di proprietà dei 'da Vinci', come confinante (Cfr. *La vera immagine*, p. 250).

documento fu il Rev. Dr. Emil Möller (1869-1955), insigne leonardista tedesco legato da stretti vincoli di amicizia a Don Quirino Giani (1875-1947), parroco di Santa Lucia a Paterno, la chiesa della parrocchia di Anchiano, frazione di Vinci, che una tradizione popolare, accertabile almeno a cominciare da metà Ottocento, indicava come luogo natale di Leonardo. E così il campo si era aperto a due opinioni opposte, che le nuove ricerche del Bruschi sembrano ora riproporre: il Möller interpretava il documento da lui ritrovato come prova che Leonardo accolto nella casa di famiglia a Vinci (ove figura in età di cinque anni nella portata al catasto del nonno Antonio per l'anno 1457), vi era pure nato e che la madre Caterina, come domestica "di buon sangue" – nel senso di donna sana, come spiegato recentemente proprio dal Bruschi – era stata pure accolta nella famiglia, prima di andare sposa all'Accattabriga di Piero del Vaccha da Vinci, e prima che Ser Piero prendesse per moglie l'Albiera di Giovanni Amadori; la tesi della nascita di Anchiano veniva invece sostenuta da Don Quirino come fervido assertore della validità di una tradizione popolare secondo la quale ragioni di decenza non avrebbero consentito che la Caterina si sgravasse nella casa dei Da Vinci in paese ma che fosse stata trasferita almeno per l'occasione a una delle case rurali fuori paese come poteva essere quella di Anchiano, ma Uzielli nel 1872 aveva già fatto notare che la casa di Anchiano non era ancora proprietà dei Da Vinci al tempo della nascita di Leonardo, mentre il Bruschi, portando avanti ricerche già intraprese dal meticoloso Renzo Cianchi, conferma ora che possedimenti confinanti con quello della casa di Anchiano era già di loro proprietà, per cui resta almeno valida la possibilità del temporaneo trasferimento della giovane donna incinta a un luogo imprecisato nella parrocchia di Santa Lucia a Paterno".

Circa il luogo di nascita e la madre di Leonardo, don Quirino si dilungò nel suo scritto dal titolo *La terra natia di Leonardo*, suddiviso in tre paragrafi: *Vinci, Anchiano, S. Lucia*.

Estrapoliamo alcuni passi salienti:

"[...] Man mano che la figura di Leonardo, fatta oggetto di studi sempre più diffusi ed appassionati, si ingigantiva, Vinci vide affluire tra le sue mura studiosi nazionali e stranieri in devoto pellegrinaggio [...]. È certo, indiscusso, tutti lo sanno, che Leonardo nacque a Vinci, ma non tutti sanno che Egli non nacque propriamente entro il Paese di Vinci, ma sul Colle d'Anchiano. Ce ne assicura la tradizione locale, incontrastata e tramandata fino a noi di padre in figlio.

Chi, modestamente scrive questi appunti, nacque a Vinci sessantaquattro anni fa da famiglia imparentata per parte di donne cogli ultimi superstiti della "Famiglia da Vinci", che qui dimorarono.

[...] E poiché allora non esistevano ritrovi pubblici, nelle lunghe serate invernali queste famiglie benestanti per lo più facevano veglia, non troppo protratta, intorno al focolare domestico frequentato pure da amici e dipendenti e ben provvisto di ben stagionati ceppi di querce e di cerro.

[...] Vi si parlava spesso e volentieri anche di Leonardo, delle sue bizzarrie e di tanti altri avvenimenti locali recenti e lontani. Erano i vecchi che con compiacenza ripetevano ai figli e ai nipoti ciò che essi avevano visto, o risaputo dai loro maggiori.

In famiglie di questo stampo, nonché a mezzo dei propri antenati, anch'essi, per parecchie generazioni, nati, vissuti e morti a Vinci, lo scrivente apprese fin da bambino che Leonardo era nato ad Anchiano, nella casa che allora si diceva del

Biscardi, perché abitata da un contadino di questo cognome, ossia nell'unica casa che, sia per caso, sia per rispetto al Grande che vi nacque, tuttora rimane.

Quindi si scusi, se s'indugia nel difendere una tradizione che, per non essere suffragata da documenti scritti, potrebbe essere accolta (da qualcuno) con qualche diffidenza. Ma dei documenti scritti non ve ne sono neppure in contrario e perciò, fino a prova contraria, l'unico documento attendibile ci è dato dalla testimonianza dei Vincesi e dei loro vicini, i quali sempre e concordemente additarono ai propri figli e al forestiero in cerca di notizie il Colle e la Casa d'Anchiano come luogo di nascita del loro grande concittadino.

Del resto è anche naturale che Leonardo, frutto, com'è risaputo, di una unione illegittima, nascesse alla campagna, anziché nel paese di Vinci. E tanto meno è credibile che Egli potesse nascere appunto nella casa del padre.

Infatti, ammesso che la Caterina, la madre di Leonardo, fosse una contadina, o una serva dei "da Vinci", come ritengono quasi tutti i biografi di Leonardo, è lecito dedurre che se fu una contadina dovette abitare alla campagna. In Toscana, almeno, ogni contadino ebbe ed ha la sua casetta in mezzo al proprio podere e non in paese.

Se fu una serva dei Vinci, essa, verosimilmente dovette essere allontanata da quella casa, e forse anche da Vinci, appena risultò che essa stava per divenire madre. In casi simili è uso, almeno qui da noi, e tanto più dovette essere in uso a quei tempi, che quando non si possa sanare una relazione colpevole, spinta fino al punto di avere prole, con un matrimonio affrettato, come generalmente accade, si ha cura almeno, per nascondere il più possibile lo scandalo, di allontanare la peccatrice, mandandola a sgravarsi in luogo più remoto, o comunque, meno indiscreto. Quindi non si può supporre, senza arrecare grave ingiuria a quei buoni cristiani che furono Antonio da Vinci e Lucia Zosi da Bacchereto, genitori di Ser Piero e nonni di Leonardo, ch'essi abbiano potuto commettere la indecenza di trattenere nella loro casa la Caterina fino a parto avvenuto, per allontanarla soltanto quando Ser Piero, pochi mesi dopo la nascita del "Bastardo" stava per condurvi in moglie un'altra donna, l'Albiera Amadori.

Così, o presso a poco, si potrebbe ragionare anche nel caso che la Caterina fosse stata la donna "di buon sangue" voluta dall'Anonimo Gaddiano.

Per raggiungere da Vinci il Colle di Anchiano, si segue per circa un chilometro la via provinciale per Pistoia, e quando questa volge decisamente a sinistra, si lascia e si prosegue dritti per la via comunale, che salendo notevolmente fra due file di grandiose piante di olivo, conduce prima alla vetusta Villa del Ferrale e di lì ad Anchiano. Vi saremo giunti quando sulla destra della strada fattasi piana incontreremo un piccolo tabernacolo racchiudente una Madonnina e, alquanto più elevata e sempre a destra, vedremo una casa colonica alla quale si accede mediante una breve rampa.

È precisamente questa la casa che, nella primavera del 1452, udì il primo vagito del neonato, cui Dio ispirò in faccia più potente il soffio della vita, il vagito, cioè, del figlio naturale di Ser Piero da Vinci e della Caterina, battezzato a Vinci poi con il nome di Leonardo.

Ma altre case sorgevano ad Anchiano quando Leonardo vi nacque. Infatti nell'inventario dell'atto di divisione tra i figli di Ser Piero da Vinci sono enumerati anche i seguenti possessi, comperati da lui in Anchiano posteriormente alla nascita del Figlio illegittimo. E cioè:

Un poderetto con casa da lavoratore quasi rovinata e con casa da oste principata, con più pezzi di terra, nel popolo di S. Lucia a Paterno, in luogo detto Anchiano.

Un altro poderetto con una casaccia da lavoratore, nello stesso popolo e comune di Vinci luogo detto Anchiano.

Ora è certo che se la prima di questa era quasi rovinata e l'altra casa era veramente una casaccia, ambedue dovevano rimontare almeno all'epoca della nascita di Leonardo [...]"⁵.

Si potrà obiettare che si tratta in gran parte di tradizione popolare tramandata in maniera orale. Ma la tradizione non si origina mai dal nulla; un nucleo di verità esiste sempre. Riteniamo quindi che quanto scritto da Don Quirino Giani sia da tenere nel dovuto rilievo anche per i motivi sopra evidenziati (come le conoscenze della famiglia Giani imparentata con i Da Vinci e che dimorò proprio ad Anchiano). Le risultanze documentarie e le ricerche d'archivio inedite svelate negli ultimissimi tempi sembrano confermare puntualmente particolari e dati perpetuati per generazioni e generazioni (come, ad esempio, per il luogo di nascita di Leonardo, per i testimoni del battesimo e per altri)⁶.

'Chaterina mater' negli studi più recenti

Fu Renzo Cianchi, circa mezzo secolo fa, che si prodigò con grande impegno ad indagare, soprattutto nel Catasto dell'Archivio di Stato di Firenze, alla ricerca di una 'Chaterina' compatibile come madre naturale di Leonardo⁷.

⁵ Cfr. BRUSCHI, "Confini Leonardiani", pp. 48, 49, 50, 51, 52. Per rapporti di parentela fra esponenti della famiglia Giani con gli ultimi rampolli dei Da Vinci, cfr. M. BRUSCHI, *Intrecci vinciani. Erudizione leonardiana dalle carte di Enrico Bindi e gli ultimi 'da Vinci'*, in B.S.P., CX, 2008, pp. 119-120, note 42, 45. Anche BRUSCHI, *Confini Leonardiani*, p. 29, nota 52.

⁶ Oltre a M. BRUSCHI, *Abitanti...* (cit. in nota 2), M. BRUSCHI, *Confini...* (cit. in nota 4), M. BRUSCHI, *Intrecci...* (cit. in nota 5), cfr. M. BRUSCHI, *La fede battesimale di Leonardo. Ricerche in corso e altri documenti: Vinci e Anchiano*, in "Achademia Leonardi Vinci", vol. X (1997), Firenze, Giunti ed. (supplemento); M. BRUSCHI, *I 'Da Vinci' e le loro terre. Papino di Buto e Ser Piero ad Anchiano*, in B.S.P., CIX (2007), pp. 141-150; M. BRUSCHI, *Tracce di Leonardo e di suoi familiari in archivi e biblioteche pistoiesi*, Pistoia 2005, Presentazione di Carlo Pedretti; M. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, Pistoia, Nuova Fag litografica 2018. Inoltre A. MALVOLI, *Alla ricerca di Piero di Malvolto. Note sui testimoni del battesimo di Leonardo da Vinci*, in "Erba d'Arno", n. 141-142 (2015), pp. 37-60.

In BRUSCHI, *La fede battesimale* (1997), appena citata, è stata resa nota una lettera 'mutolata' del 1857, scritta da Ferdinando Visconti, parroco di Vinci. Scoperta dal sottoscritto, era una responsiva a Mons. Giovanni Breschi, vicario generale della diocesi pistoiese del tempo. Lo storico Carlo Milanese, proprio in quell'anno si adoperò presso Cesare Guasti per ottenere la 'fede battesimale' di Leonardo che si credeva ritrovata da Breschi. Alla metà dell'Ottocento esistevano presso Vinci ancora gli ultimi discendenti della famiglia di Leonardo e possedevano documenti originali del grande genio, riportati in Italia dalla Francia. In essi vi era pure il testamento del Maestro. La lettera del parroco Visconti di Vinci, tagliata nella parte terminale delle due facciate, poteva contenere notizie, forse, di importanza straordinaria per la biografia di Leonardo, compresa la nascita, i genitori e altro, recuperate dalla famiglia dei 'Da Vinci' presente in quel territorio (cfr. BRUSCHI, *La fede*, pp. 26-27).

⁷ Cfr. R. CIANCHI, *Ricerche e documenti sulla madre di Leonardo*, Firenze, Giunti-Barbèra 1975. Altri studi di Cianchi in ULIVI, *Per la genealogia*, cit. in nota 2, p. 98. Per

Ne individuò in particolare una che rispondeva a vari requisiti ma poi, rinvenendo un documento con una 'Chaterina schiava', si concentrò del tutto su quella figura, ritenendola come una delle ipotesi più probabili. Rimasero quindi in campo, come maggiori indiziate, la giovane Caterina del contado di Vinci e l'altra omonima qualificata con quella precisa condizione (*sclava*).

Dopo qualche decennio, Francesco Cianchi, figlio di Renzo, tornò brevemente sull'argomento avvalorando viepiù l'ipotesi della schiava⁸. Nell'introduzione a un suo volumetto Carlo Pedretti scrisse che "l'identità di Caterina, la madre, è un problema essenziale nella biografia di Leonardo"⁹.

Nell'ipotesi della schiava, Cianchi fu affiancato e sostenuto anche da Alessandro Vezzosi e Agnese Sabato¹⁰.

Poi, nel giro degli stessi anni (dal 2007 al 2010), sono stati resi noti lavori di ricerca nelle fonti documentarie da parte di Mario Bruschi e di Elisabetta Ulivi¹¹, dei quali si parlerà in maniera dettagliata più avanti.

Riguardo a Caterina, lo studioso e biografo Carlo Vecce ha scritto: "In fondo, nonostante tutti i documenti che l'erudizione dei biografi ha saputo raccogliere sulla famiglia di Campo Zeppi, continuiamo a non sapere nulla di Caterina. Qual era il suo vero cognome? Donde veniva? Se era realmente figlia di contadini, e se era una bella ragazza, perché a venticinque anni (quando partorì Leonardo) non era ancora sposata? Probabilmente non era di Vinci [...]"¹².

Circa la celebre dichiarazione fiscale contenuta nella Portata al Catasto di Firenze rilasciata da Antonio da Vinci nel 1458 (...*Lionardo, figliuolo di detto Ser Piero, non legittimo, nato di lui et della Chaterina, al presente donna d'Accattabriga di Piero del Vaccha da Vinci, d'anni 5*) Marco Corsi ha affermato: "Le ultime righe di questo testo sono di straordinaria importanza per la ricostruzione della biografia vinciana. Leonardo viene definito "non legittimo", specificando che era nato da una relazione che il padre Piero aveva avuto con una certa "Chaterina".

Intorno alla identità di questa ragazza resta un fitto mistero: l'ipotesi più credibile è che fosse una contadina di Vinci o di qualche paese vicino, anche se non è da sottovalutare la notizia fornita da uno dei più antichi biografi leonardeschi,

ulteriori lavori di R. Cianchi, e in particolare sulla casa natale di Leonardo, cfr. G. MUGNAINI, *Contributo a una bibliografia sui Comuni della Toscana*. I Comuni della Provincia di Firenze. Il (Vinci), a cura di G. Lazzari, Leo S. Olschki, Firenze 2007, pp. 697-698.

⁸ Cfr. F. CIANCHI, *La madre di Leonardo era una schiava?*, a cura di A. Sabato e A. Vezzosi, Vinci 2008.

⁹ Ibidem p. 8.

¹⁰ Cfr. *Leonardo. Mito e verità*, a cura di A. Vezzosi e A. Sabato, Vinci 2006, p. 15, 19, 40. Di indubbio interesse A. VEZZOSI-A. SABATO, *Il DNA di Leonardo. Le origini*, Firenze, Pontecorboli ed. 2018, dove si documentano i viaggi e i rapporti mercantili di Antonio da Vinci, nonno di Leonardo, con la Spagna e il Marocco.

¹¹ Cfr. ULIVI, *Per la genealogia*, cit. in nota 2; ULIVI, *Sull'identità della madre*, cit. in nota 1; BRUSCHI, *I 'Da Vinci' e le loro terre. Papino di Buto e Ser Piero a Anchiano*, in B.S.P., CIX, 2007, pp. 141-150; BRUSCHI, *Abitanti di Vinci*, cit. in nota 2; BRUSCHI, *La 'Chaterina'*, cit. in nota 2.

¹² Cfr. C. VECCE, *Leonardo*, Roma, Salerno ed. 2006, 2ª ed., p. 30. Cenni su Caterina si trovano anche in *Vinci di Leonardo. Storia e memorie*, a cura di R. Nanni e E. Testaferrata, Pacini ed., 2004, *ad indicem*.

il cosiddetto Anonimo Gaddiano, secondo il quale l'artista *per madre era nato di bon sangue...*"¹³.

*

Possiamo a questo punto tornare, quindi, come detto sopra, al minuzioso, estesissimo e capillare lavoro di spoglio di dati archivistici effettuato da Ulivi nel 2009. La studiosa ha condotto l'indagine nelle filze del *Catasto di Vinci* e del *Notarile Antecosimiano* dell'Archivio di Stato di Firenze¹⁴. Un certo numero del *Catasto di Vinci* era già stato visto e utilizzato da Renzo Cianchi¹⁵.

Requisito fondamentale e indispensabile sarebbe stato poter conoscere l'età, o meglio la sicura affidabilità di questa lasciata scritta nei pochi ricordi documentari di 'Chaterina', presunta madre di Leonardo, ma, soprattutto, particolare importantissimo, capitale e decisivo sarebbe stata l'attestazione del patronimico della donna. Tali conoscenze avrebbero permesso una identificazione, attraverso riscontri cronologici e familiari, pressoché certa di questa non comune e misteriosa figura femminile.

Come è noto, la prima menzione scritta di 'Chaterina' risale al 1458, qualificata soltanto come moglie ("donna") dell'Accattabriga, col solo nome proprio (senza età e senza patronimico) e come madre di Leonardo (all'epoca di 5 anni).

Alcuni ricordi nelle Portate catastali dell'Accattabriga del 1459 e del 1487. In quest'ultima si attestò: "Monna Catterina donna d'Antonio d'età d'anni 60".

Prendendo alla lettera questo dato cronico si è, di conseguenza, calcolata la sua nascita intorno al 1427. Alla venuta al mondo di Leonardo, nel 1452, essa avrebbe avuto un'età intorno al 24-25 anni¹⁶, gli stessi di Ser Piero.

Ancora un ricordo di mano del figliolo Leonardo "in un appunto del *Codice Atlantico*, forse un abbozzo di lettera che Leonardo scrisse in una data imprecisata tra il 1473 ed il 1487-88 e comunque anteriore al luglio del 1493" ("... e ssapimi dire se la Chaterina vuole fare..."¹⁷). Infine un altro del 1493 ("...Catelina venne a dì 16 di luglio 1493..."¹⁸ e l'ultimo, famoso, con la nota di "spese per la socteratura di Caterina", probabilmente verso il 1494-95¹⁹.

Quasi tutti gli studiosi concordano nel ritenere la 'Chaterina' morta intorno al 1494 presso Leonardo a Milano come sua madre. Fra le altre, riportiamo le osservazioni di Ulivi: "Difficile pensare ad una semplice conoscente, ad un'ospite,

¹³ Cfr. M. CURSI, *Lo specchio di Leonardo*, Bologna, Il Mulino 2020, pp. 41-42.

¹⁴ Per l'esattezza, del *Catasto*, le filze 796, 795, 1052, 750, 871, 558, 132, 75, 76, 671, 1130. Del *Notarile* le Filze 1159, 7399, 317, 318, 386, 687, 751, 4346, 6252, 6253, 7527, 8342, 8776, 11540, 8839, 11845, 15129, 12716, 16824, 16830, 20440, 12174, 12176, 12175, 4849, 3455, 6173, 6175, 16972, 3475, 6174, 6176, 3458.

¹⁵ Cianchi, nel 1975, dette conto delle sue esplorazioni archivistiche (*Ricerche sulla madre...*) citando le filze del *Catasto* n. 871, 651, 558, 1427, 1430, 1460, 1052, 1060, 907, 795, 750, 1172, 132, 796, 909, 1130. Del *Notarile* citò il n. 2793 e il D-74. Come risulta dalla precedente nota 14, Ulivi ha di nuovo riutilizzato le filze 871, 558, 1052, 750, 132, 796, 1130 del *Catasto* scorse da Cianchi.

¹⁶ Cfr. BRUSCHI, *I 'da Vinci'*, cit. in nota 6, pp. 147-148.

¹⁷ Cfr. ULIVI, *Sull'identità*, p. 22.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, pp. 23-24.

o ad una domestica che Leonardo avrebbe fatto venire da Firenze, una donna che morirà poco dopo e per la quale l'artista pagò il medico e le spese per la sepoltura, annotandole, si è detto freddamente, ma pur sempre minuziosamente, nei suoi scritti.

Molto più ragionevole supporre invece che si trattasse proprio della madre di Leonardo, che, rimasta vedova, avrebbe raggiunto il figlio a Milano nel 1493, e che quindi ammalatasi di febbre terzana, sarebbe deceduta un anno dopo, nonostante le cure mediche, e sepolta il 26 giugno 1494²⁰.

La scoperta della morte della 'Chaterina' milanese si deve a Edoardo Villata. In un registro del *Fondo Popolazione* dell'Archivio di Stato di Milano, insieme alla memoria di altri defunti, si legge: "Catharina de Florenzia annorum 60, a febre terzana [...] decessit".

La discrepanza cronologica con la Portata del 1487, quando Caterina moglie dell'Accattabriga viene "denunciata" con anni ugualmente 60, balza subito evidente²¹. È stato ripetutamente ribadito che le età riportate nei Catasti sovente non sono da ritenere attendibili *sic et simpliciter*, come hanno potuto constatare gli studiosi che hanno utilizzati tali fonti²².

I divari registrati, le approssimazioni e gli errori di varia natura appaiono talvolta anche piuttosto vistosi. Nel caso della Caterina milanese: chi aveva fornito l'età? Non certo la defunta. Chi poteva conoscere questa donna, e la sua età, visto che viveva a Milano, oltretutto, solamente da circa un anno? Leonardo, in teoria, avrebbe dovuto sapere ma, viste le origini di Caterina, sembra assai verosimile che non possedesse dati precisi sul particolare anagrafico. L'attestazione milanese sarà stata riportata in maniera indicativa, come un'età "presunta", poiché l'aspetto della donna presentava un corpo "sulla sessantina".

"Sembra assai plausibile che questa sessantenne Caterina di Firenze non sia altri che la madre di Leonardo, che sarebbe quindi nata verso il 1434 e avrebbe avuto il futuro artista più o meno a diciotto anni (età che sembra molto più realistica dei venticinque solitamente ipotizzati) e che presso di lui, a Milano, avrebbe quindi trascorso meno di un anno. Per gli anni Novanta del Quattrocento, a ogni modo non si incontrano altre Caterine fiorentine che siano venute a morte [...] la "Caterina de Florenzia" mancata il 26 giugno 1494 abitava presso la parrocchia dei Santi Nabore e Felice, nel quartiere di Porta Vercellina: se è davvero la madre di Leonardo, quello era anche il domicilio del maestro"²³.

²⁰ Cfr. ULIVI, *Sull'identità*, p. 24. Dello stesso avviso era stato a suo tempo, anche Renzo Cianchi. Più recentemente concorda pure Carlo Vecce.

²¹ Cfr. ULIVI, *Sull'identità*, pp. 22 e segg. "Un certo Francesco Morelli" scrisse la Portata del 1487 (ULIVI, *Sull'identità*, p. 31). Un buon numero di beni ricordano vari Morelli come confinanti, a S. Amato, a Vinci, a Orbignano, a Lamporecchio (cfr. *Gente di Leonardo*, p. 598, *ad indicem*). Nel 1523 troviamo un erede di Lorenzo Morelli proprio a San Pantaleo (Ibidem, p. 125).

²² Cfr. ULIVI, *Sull'identità*, *passim*. Caso a sé è il divario di un anno, giustificabile con la diversità del calendario usato. A Firenze si utilizzava lo *stile fiorentino* che faceva iniziare l'anno il 25 marzo (memoria dell'Annunciazione di Maria) e detto *Ab incarnatione*. In altre città toscane, tra le quali Pistoia, era in vigore lo *stile comune* che datava l'anno dal 25 dicembre (memoria della Natività di Gesù) e detto *A Nativitate*.

²³ Cfr. *Leonardo da Vinci. La vera immagine*, a cura di V. Arrighi. A. Bellinazzi, E. Vil-

Secondo il documento milanese, Villata afferma che "dobbiamo pensare che la Caterina che partorì Leonardo il 15 aprile 1542 dovesse essere molto giovane (solo dopo sposerà il Vacca, e non è pensabile che lo abbia fatto a quasi trent'anni di età), e se coincide con la Caterina di Firenze che il 26 luglio [ma: giugno] 1494 muore all'età di circa sessant'anni, doveva essere nata verso il 1434, e avere quindi diciotto anni alla nascita del piccolo (questi dati sono apparentemente, ma non per forza, in contraddizione con quelli forniti da CIANCHI 1975)"²⁴.

Ma fra i due ricordi di Caterina (Portata al Catasto del 1487 e 1494, anno di morte), entrambi con la età di 60 anni, riteniamo quello del 1487 parzialmente più affidabile.

Al riguardo, ha scritto Ulivi: "In entrambi [Catasto del 1451 e del 1487] le età riportate sono infatti da ritenere approssimative, soprattutto l'età catastale che talvolta poteva presentare anche grossi margini di errore, in qualche caso involontariamente per disattenzione ed incuria, o volutamente per motivi fiscali, spesso perché la Portata non era scritta dall'intestatario, ma dalla mano di un suo familiare o conoscente, oppure di un addetto amanuense o da un notaio. Senza andare molto lontano, un esempio in proposito è il caso dello stesso Accattabriga che in base alle denunce degli anni 1427, 1459 e 1487 risulta nato rispettivamente nel 1426, 1429 e 1432, dunque con un divario di sei anni tra le date estreme. La sua Portata del 1459, quella senza l'età di Caterina, fu stilata da chi compilò la denuncia di un altro abitante di Vinci, Simone di Stefano di Cambio, ossia da uno degli interessati oppure da una terza persona; un certo Francesco Morelli scrisse dichiaratamente la Portata consegnata dall'Accattabriga nel 1487, dove, non a caso, vicino all'età di Caterina, quella del marito presenta una correzione, da 66 a 64"²⁵.

A Vinci e zone limitrofe, intorno alla metà del sec. XV, un numero rilevante di donne portava il nome di Caterina. Ulivi ne ha rinvenute e selezionate circa una dozzina. Appartenevano a famiglie di stanza a Vinci da lungo tempo e sono note ai ricercatori di "cose vinciane".

Si possono segnalare i Luparelli (di Luparello), i Cambi (di Cambio), i Venzi (di Venzo), i Tocci (di Toccio), i Volpi (Nanni del Volpe), i Bianconi (di Bianco), i Bartolini. Di particolare rilevanza alcuni, come Nanni di Venzo e Andrea di Piero Bartolini; costoro, invitati da Antonio da Vinci, nonno di Leonardo, parteciparono in veste di padrini al battesimo del neonato figliolo di Ser Piero. Piero di Andrea Bartolini (il cui figlio Andrea aveva sposato una Caterina) non è altri che Piero 'di Malvolto', come ha ben dimostrato, da poco tempo, Alberto Malvolti²⁶.

lata, Firenze, Giunti 2005, p. 153, scheda a cura di E. Villata.

²⁴ Ibidem, p. 154, scheda a cura di E. Villata. Anche ULIVI, *Sull'identità*, pp. 24-25.

²⁵ Cfr. ULIVI, *Sull'identità*, pp. 30-31. Altro esempio di età altalenante, variabile e oscillante: Caterina, moglie di Domenico di Antonio di Biancone, nel 1451, è detta di anni 35 (*Catasto*, 750, c. 679^r); nel *Catasto* 558, c. 200^r si trova con la stessa età; a c. 507^r con l'età di 32 anni (Cfr. ULIVI, *Sull'identità*, p. 32, nota 42). Un esempio oltremodo significativo di attestazione di età poco affidabile che si può ulteriormente portare riguarda lo stesso Leonardo. Descrivendo la visita del card. Luigi d'Aragona, nel 1517, ad Amboise ("nel palazzo del Clu"), il segretario del cardinale Antonio de Beatis definì "messer Lunardo Vinci vecchio de più de LXX anni". In realtà, Leonardo era in età di anni 65.

²⁶ Cfr. nota 6, *supra*. Ho anch'io reperito abbondante documentazione su tutte queste

Ulivi, andando per esclusione (dovuta a vari motivi, soprattutto all'età), ha focalizzato l'attenzione su due Caterine: Caterina nipote di Monna Giovanna e Caterina di Antonio di Cambio. "In una eventuale identificazione con la madre di Leonardo, sia per Caterina di Antonio di Cambio, sia per Caterina nipote di Monna Giovanna, colpisce subito la giovanissima età catastale. Nel 1452, l'anno della nascita del genio, la prima avrebbe avuto attorno ai quattordici anni, la seconda sui sedici anni, età molto distanti dai venticinque che risultano per 'Chaterina mater' dalla Portata dell'Accattabriga – dati sulla cui scarsa attendibilità abbiamo già discusso – ma ragionevolmente compatibili, sempre considerando le dovute approssimazioni, con i diciotto anni della "Caterina da Firenze", presunta madre di Leonardo, presente nel necrologio milanese"²⁷.

"Caterina di Antonio di Cambio era figlia di una Monna Maria e di Antonio di Cambio di Andrea di Pietro [...] Abitavano nel popolo di San Pantaleo [...] Per la madre e per i fratelli di Caterina il confronto delle date di nascita sulla base delle età dichiarate nei Catasti del 1451 e del 1459 presenta uno sfasamento, da uno a tre anni; per Cambio nello stesso documento sono addirittura indicate due età diverse. Questo fa pensare che anche per Caterina l'età sia stata riportata con un analogo margine di errore"²⁸.

"Uno stretto rapporto legò indiscutibilmente sempre i Buti [a cui apparteneva l'Accattabriga] alla famiglia di Caterina di Antonio, attestato non solo dalla comune appartenenza al popolo di San Pantaleo fino dai primi anni del Quattrocento, ma soprattutto dalla consegna nel 1459 da parte di Simone di Stefano di Cambio, cugino di Caterina, della propria Portata assieme a quella dell'Accattabriga, dopo che le due denunce erano state stilate dalla stessa mano"²⁹. "I Buti risiedettero nel Comune di Vinci fin dalla seconda metà del XIV secolo. All'Estimo del 1412 la famiglia aveva a capo Andrea di Giovanni Buti. Al Catasto del 1427 il numeroso nucleo familiare, rappresentato da Pasquino e Marco di Giovanni Buti e da Piero di Andrea di Giovanni Buti, era proprietario di terreni in località Quartaia, Mignattaia, via Franconese, Pratavecchia, tutti a Vinci nel popolo di San Pantaleo, dove in Campo Zeppi ebbero un'altra casa che fu la loro abitazione [...].

Nelle Portate catastali dell'Accattabriga compilate il 15 ottobre 1459 ed il 10 ottobre 1487 ritroviamo Caterina, ormai "sua donna", con i figli nati dal matrimonio, probabilmente celebrato attorno al 1453, come fu per quello del padre di Leonardo: erano Piera, Maria, Lisabetta, Francesco e Sandra. La famiglia abitò sempre in Campo Zeppi, dove i Buti si divisero, nel corso degli anni, i beni ereditati dagli avi Andrea, Pasquino e Marco [...] Piera, nata verso il 1454, aveva sposato Biagio di Andrea di Piero del Bianco da Vinci, abitante a Santa Maria a Monte, il 21 gennaio 1475; Maria, che nacque nel 1457, il 16 agosto 1478 era divenuta moglie di Pasquino di Andrea di Piero di Meo Vannucci del popolo di Santa Maria a Faltognano: i due matrimoni furono celebrati nella casa dei geni-

famiglie (Cfr. BRUSCHI, *Gente di Leonardo, ad indicem*).

²⁷ Cfr. ULIVI, *Sulla identità*, p. 34.

²⁸ Ibidem, p. 39, 40, 42, 43.

²⁹ Ibidem, p. 47.

tori in Campo Zeppi"³⁰. Quest'ultima notizia riveste particolare rilievo alla luce di considerazioni che andremo a fare più avanti.

Ulivi aggiunge che questi Vannucci "vissero tutti nella casa di famiglia al Renacchio di Faltognano"³¹.

Merita, a parer mio, soffermarsi a questo punto ancora sulla figura di Caterina nipote di Monna Giovanna. "Era nata, sembra, verso il 1436, da Bartolomeo o Meo, a sua volta figlio di Lippo di Nanni, o Giovanni, di Lippo Buonfiglioli di Vinci e dalla suddetta Giovanna di Bartolo Cambi da Collina di Capraia, una località non lontana da Vinci [...] Giovanna era proprietaria di una casa con terreno in località Mattoni nel popolo di Santa Croce"³².

Desta senza dubbio notevole curiosità il cognome, alquanto strano, di questa famiglia di Vinci (*Buonfiglioli*), non genitivo nominale derivante da un patronimico. Circa un secolo più tardi, sulla copertina, in pergamena, di un piccolo manoscritto che riporta in matrimoni di Vinci dal 1565 al 1575, ho trovato evidenziato alcuni nomi propri di persona. Si tratta di due piccoli elenchi: sulla sinistra "Mariotto, Caterina, Antonio, Lucretia"; sulla destra "Lionardo e Lorenzo". Di questi due ultimi è specificato un particolare: "*buon figliolo*"³³. Non crediamo si debba pensare ad esponenti della famiglia dei 'Da Vinci' (per quanto alcuni con tale nome – Caterina, Antonio, Lucrezia, Lionardo, Lorenzo – ne fecero parte) ma, come dimostrano altri documenti coevi, alla famiglia degli Scarpelli³⁴.

³⁰ Ibidem, pp. 20-21. Da un certo "del Bianco", poi "del Biancone", si originò il cognome vero e proprio della famiglia Bianconi di Vinci. Molti Bianconi sono documentati in BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, p. 586 (*ad indicem*). Per *Pierus Mei Vannucij*, a Faltognano, cfr. anche *Gente di Leonardo*, p. 339. È riferito all'anno 1452. Un suo omonimo risulta presente, nel 1406 a Lamporecchio, vicino a Vinci (*Gente di Leonardo*, p. 403, nota 563). Anche Renzo Cianchi ha rinvenuto, nel 1478, Pasquino di Andrea di Meo di Piero Vannucci (cfr. *Ricerche sulla madre...*, p. 69), sempre a Faltognano (con il nome di alcuni avi invertito: Piero di Meo-Meo di Piero).

³¹ Cfr. ULIVI, *Sull'identità*, p. 21. Il toponimo *Renacchio* non ho mai reperito con questa grafia. Si trova documentato il luogo detto *Renaio*, tra Faltognano e Vitolini. Dovrebbe essere il toponimo originario (Renaio-Renacchio) (Cfr. *Gente di Leonardo*, p. 601, *ad indicem*). In una carta corografica redatta al tempo del vescovo pistoiese Ippoliti (1776-1780) si trova segnato come *Renecchio*. Il podere del Renaio confinava con quello del Botro (*Broto*), molto significativamente. In l.d. 'al Botro' avevano pezzi di terra, come è noto, i 'da Vinci'. Nel 1448 si era specificato "Meus Pieri de Botro" (Cfr. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, p. 495 e p. 471 e Indici, p. 586). Per il podere il 'Botro', con ricordo di Ser Pier Lorenzo Pitti, cfr. anche notizie inedite, per il 1520 interessanti l'eredità di Leonardo, in *La vera immagine*, p. 249. Inoltre (per Botro e Colombaia): BRUSCHI, *Intrecci vinciani*, p. 120, nota 44; BRUSCHI, *Confini Leonardiani*, pp. 33-35. Per Piero di Meo (o Meo di Piero) Vannucci di Faltognano ("al Renacchio") cfr. ULIVI, *Sull'identità*, p. 21). "Agli inizi dell'Ottocento, è possibile individuare su una mappa storica un complesso architettonico denominato *Villa e Casa di Rinecchio* in prossimità dell'intersezione tra la *Via che da Vincio va a Faltognano* e la *Via di Faltognano* proveniente dalla direzione di Vitolini" (Cfr. *Vinci di Leonardo*, p. 258).

³² Cfr. ULIVI, *Sull'identità*, pp. 34-35.

³³ Cfr. BRUSCHI, *Abitanti di Vinci...*, cit. in nota 2, p. 22. Lorenzo "di Buonfigliolo" morì il 28 ottobre 1591 e si seppellì in S. Croce di Vinci (cfr. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, p. 307).

³⁴ Cfr. BRUSCHI, *Abitanti di Vinci*, pp. 26-29. "Una delle stirpi di Vinci coinvolta direttamente con la famiglia di Leonardo fu quella degli Scarpelli, che alla metà del Cinquecento acquistarono le due case dei notai Da Vinci all'interno del borgo [...]. Nella seconda metà

Ma, cosa si intendeva sottolineare con l'appellativo "buon figliolo?". La questione, partendo dal registro anagrafico sopra ricordato, è stata affrontata un ventennio fa, proponendo una soluzione plausibile, avallata, pienamente, fra gli altri, pure da Carlo Pedretti. Sintetizzando: "Buon figliolo" per indicare figliolo di "buona donna", vale a dire figlio di madre sconosciuta, quindi illegittimo perché nato fuori dal matrimonio. Vi sono espressioni e detti popolari toscani, e soprattutto pistoiesi, che definiscono ancor oggi tale precisa condizione di nascita³⁵.

del Cinquecento, una figura spesso nominata e centrale della famiglia risulta essere Donato Scarpelli. Il motivo era preciso: Guglielmo, uno dei figli di Ser Piero e fratellastro di Leonardo, aveva venduto circa il 1551 le case dei Da Vinci nel borgo esattamente ai figli di Donato Scarpelli (Ibidem).

³⁵ Ibidem, pp. 21-26. Ugualmente dicasi per i cognomi "Degli Innocenti" e "Degli Esposti", che dovevano certamente designare i nati illegittimi, cioè i bastardi. Anche il cognome "Bonfanti", nel senso di "bon infanti", cioè "buoni infanti", poiché neonati figlioli di "buona" donna. Ve ne sono esempi anche sul Montalbano: poco sopra Vinci, nel 1627, rettore di S. Giorgio a Porciano era prete Domenico di Matteo *Bonfanti* (Cfr. *Gente di Leonardo*, p. 450). Nell'inventario dei beni di Porciano, del 1627, prete Buonfanti ricordò fra i confinanti anche gli eredi di Ser Taddeo *Buonfanti* (nei l.d. "Muricci" di Lamporecchio e "alla forra al Pruno" di Orbignano) (Ibidem, pp. 451-454). Resta memoria pure nella toponomastica cittadina: *Via Buonfanti* è una strada tuttora sia nella città di Pistoia che in quella di Firenze.

Ha scritto Pedretti: "Il Bruschi prova che "bon sangue" non significa affatto sangue nobile, ma si riferisce invece alla condizione di bastardo nel senso più positivo della parola, cioè figlio del libero amore. La frase dell'antico biografo va dunque intesa come una precisazione: Leonardo è figlio legittimo di ser Piero perché il padre lo riconosce come tale dandogli il nome, ma è pur sempre illegittimo, cioè bastardo, perché nato di "bon sangue", cioè da donna non sposata a suo padre [...] Figlio di buona donna, non in senso derogatorio ma nell'accezione ancora diffusa nella campagna pistoiese per indicare la madre sconosciuta, o per lo meno non legalmente coniugata [...]. Benché riconosciuto dal padre, Leonardo era nato bastardo, cioè era di "bon sangue" per essere figlio di una "buona donna" (Cfr. BRUSCHI, *Abitanti di Vinci*, cit. in nota 2, pp. 12-13, Presentazione di Carlo Pedretti).

Ancora sui "Bonfiglioli". In altre fonti archivistiche pistoiesi ho potuto reperire ancora personaggi con tale cognome. Nel 1454, P. Iacopo Bonfiglioli, rettore della chiesa di S. Michele a Pulica, nel contado di Pistoia nella terra di Bigiano, poco fuori la città, e anche di un beneficio di S. Marta nella Cattedrale pistoiese, rinunciò a tutti i suoi diritti sulle due istituzioni (Cfr. M. BRUSCHI, *S. Alessio in Bigiano e S. Michele a Pulica nella campagna pistoiese*, Pistoia, Tip. Pacinotti 1980, p. 13). Il rettore "prete Jacopo di Buonfiglio" era già titolare a Pulica un decennio prima, nel 1444 (Ibidem, p. 35). Nel 1454 il canonico Benedetto di Filippo è ricordato come procuratore "presbiteri Jacobi Buonfiglioli de Pistorio rector ecclesie Sancti Michaelis de Purica diocesis pistoriensis et beneficii Sancte Marte instituti in maiori Cathedrali ecclesia pistoriensis" (Ibidem, p. 71, doc. XLI).

La rinuncia avvenne per contratto rogato da Ser Ludovico del fu Luca di Simone. Questo notaio si ritrova, nello stesso 1454, come firmatario di un altro atto (Ser Lodovico di Luca Simoni) (Ibidem, p. 36) e di un "numero dieci de' contratti" del medesimo anno, riconfermati nel 1492 (*Ser Lodovico olim Luce Simonis de Pistorio*) (Ibidem, pp. 37-38, nota 70). Ser Ludovico di Luca era il notaio della Curia episcopale pistoiese intorno alla metà del Quattrocento (*Gente di Leonardo*, p. 596, *ad indicem*). Il nonno del notaio Ludovico era dunque Simone; non è pertanto da confondere con altro notaio, con eventuale parentela, che risponde al nome di "Ser Lucas olim Antonij de Vincio", della famiglia dei Ticci (Ibidem, p. 149).

Ser Piero d'Antonio da Vinci, padre di Leonardo, scrisse una lettera, nel 1468, al notaio pistoiese Ser Simone di Luca (Ibidem, p. 189). Costui, invece, doveva essere, quasi

In senso più lato, il cognome di questa stirpe indicava che nella stessa si erano verificate nascite illegittime. Questa dunque era la famiglia di Caterina nipote di Monna Giovanna³⁶.

"Bartolomeo (Meo) possedeva un podere in comune con lo zio paterno Giusto di Nanni di Lippo, situato alla Punta di Campo Zeppi, anche lui un terreno a Pratavecchia, un pezzo di bosco al Piastrino di San Pantaleo, e parte di una "casaccia trista" situata nel Castello di Vinci, a ridosso delle mura di cinta e confinante con Pasquino di Giovanni Buti. I beni di Giovanna e di Bartolomeo confinavano anche, in parte, con quelli di Giusto di Nanni"³⁷.

"I Catasti e quattro documenti notarili rogati da Ser Luca di Antonio dei Ticci, notaio anche dei Da Vinci e dei Buti, ci informano che Caterina ebbe due fratelli maggiori, Lippo e Piera, ed un fratello minore di nome Papo. Il 1° settembre 1450, la diciottenne Piera, probabilmente già sotto la tutela del prozio Giusto di Nanni assieme ai fratelli Caterina e Papo, dopo la scomparsa dei genitori, della nonna Giovanna e del fratello Lippo, rinunciò a favore di Giusto, ai suoi diritti sui beni ereditati dal padre e dalla nonna, nominando due procuratori tra cui il triscugino Orso di Giusto. Le proprietà lasciate da Bartolomeo e Giovanna, di cui ci è sconosciuta l'effettiva consistenza, ad esclusione di quella in Mattoni, dovettero essere così assorbite nei beni di Giusto di Nanni [...] Al Catasto del 1451, la famiglia di Bartolomeo era infatti ormai ridotta ai soli Caterina e Papo, ed unico loro avere era la casa in Mattoni"³⁸.

"Numerosi erano nel 1451 i possedimenti di Giusto di Nanni, nei popoli di Santa Croce e San Pantaleo, e così al precedente Catasto del 1427 e al succes-

sicuramente, fratello di Ser Ludovico di Luca di Simone.

³⁶ La spiegazione di "buon figliolo", di figliolo di "buona donna", ha permesso di applicare la stessa anche a Leonardo, nato, secondo l'Anonimo Gaddiano, "per madre di bon sangue". Proprio "Lorenzo di Buonfiglioli Buonfiglioli" ho scoperto e potuto documentare, nel 1577, come uno degli ascritti alla Compagnia del Corpus Domini di Vinci (Cfr. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, pp. 209-211). Nel 1628, nella Cappella dell'Invenzione della Croce in S. Croce a Vinci, eretta "sopra l'altare degli Scarpelli", fra i beni compare il confinante Giovanni Bonfiglioli (Ibidem, p. 142). Per la famiglia Bonfiglioli cfr. ibidem, p. 587, *ad indicem*.

³⁷ Cfr. ULIVI, *Sull'identità*, p. 35. Meo di Nanni del Volpe [Lippi], fratello di Giusto di Nanni Lippi, con la moglie Caterina compare nelle Portate al Catasto del 1451 e del 1459 (Ibidem, pp. 32-33). Meo di Nanni e Giusto di Nanni, detti "del Volpe", avevano anche un fratello di nome Simone (Cfr. BRUSCHI, *I "da Vinci"*..., cit. in nota 6, p. 145, nota 16).

³⁸ Cfr. ULIVI, *Sull'identità*, pp. 35-36. "Con Ser Luca di Antonio dei Ticci, sia Monna Giovanna che Bartolomeo di Lippo stipularono altri rogiti tra il 1427 ed il 1446 [...] Luca di Antonio dal 1427 abitò sempre a Firenze, esercitando la propria attività sia in città che nel contado, ed ebbe diversi possedimenti a Vinci, nei popoli di Santa Croce e di San Pantaleo, come i Buti: quelli in Quartaia di San Pantaleo confinavano con il solito Giusto di Nanni, un terreno in Mattoni gli era stato venduto proprio da Bartolomeo di Lippo" (Ibidem, pp. 35-36, nota 66). Ho anch'io reperito dati su Luca di Antonio: nel 1447 quando compilò l'atto per la nuova elezione del rettore della cappella di S. Maria in S. Croce di Vinci. Si dichiarava "de Vincio" ma firmava ufficialmente l'atto notarile come "civis et notarius publicus florentinus". Fra i parrochiani dell'elenco: Pippus Nardi *bonfiglioli* e Justus Nannis lippi (Cfr. *Gente di Leonardo*, pp. 34-37). Ancora un ricordo del notaio Ser Luca di Antonio nel 1450, quando rogò l'atto per l'elezione del nuovo rettore di S. Lucia a Paterno. Il sacerdote prescelto fu Ser Leonardo di Stefano di Arezzo. Il 25 dicembre del 1451 si procedette alla nomina ufficiale (Ibidem, pp. 292-294). Per il toponimo Mattoni, cfr. ibidem, p. 597, *ad indicem*.

sivo del 1459, intestato a suo figlio Orso, essendo Giusto scomparso nel 1457. Furono complessivamente una casa in Mattoni, dove abitavano, confinante con quella di Caterina e Papo, parte di una casa nel Castello di Vinci a confine con quella dei Buti, terreni [...] a Metrialla, alla Mignattaia e in Pratavecchia anche questi ultimi confinanti con i Buti [...]. Tra il 1480 ed il 1487 anche Papo morì e di conseguenza la vecchia casa in Mattoni che fu di Monna Giovanna passò alle sorelle Monna Piera e Monna Caterina; queste la cedettero a Giovanni di Orso che la denunciò infatti tra i suoi averi nella Portata del 1487, elencandola invece tra i beni alienati alla Decima Repubblicana del 1504³⁹.

Pertanto, “diversi elementi porterebbero a collocare Caterina di Bartolomeo tra le candidate al ruolo di “Caterina mater” [...]. Anche Renzo Cianchi fu a suo tempo affascinato dalla figura di Caterina di Bartolomeo e svolse diverse ricerche, con risultati mai resi noti, sulla ragazza di Mattoni, scartandola poi, sembra, sulla sola base del dato catastale relativo all’età della madre di Leonardo, per rivolgere la propria attenzione alla schiava del Vanni. Solo il complessivo confronto dei precedenti documenti con le Portate di un’altra famiglia di Vinci, i Telli, permette purtroppo di dedurre che la figlia di Bartolomeo di Lippo non era la moglie dell’Accattabriga, ma la ventiquattrenne Caterina che al Catasto del 1459 compare come moglie di Taddeo di Domenico di Simone Telli. I Telli abitarono, fin dal 1427, in Mattoni, sempre in case confinanti con quella che fu prima di Monna Giovanna, poi di Papo di Meo, e al Catasto del 1487 di Giovanni di Orso. Nella Portata del 1504 [anno della morte di Ser Piero da Vinci], Domenico di Taddeo di Domenico Telli elencherà tra i suoi beni un pezzo di terra in l.d. a Mattoni (con il terzo confinante l’erede di Orso di Giusto e come quarto Simone di Taddeo “la quale li rimase di Meo d’Orso di Giusto padre di Monna Chaterina”) che una postilla laterale rimanda “dal ’90 da chonto di Giovanni d’Orso”.

Il Meo che nel documento è detto stranamente di Orso di Giusto dovrebbe essere in realtà Meo o Bartolomeo di Lippo, il padre della Caterina nipote di Monna Giovanna che compare al Catasto del 1451, e dunque doveva essere lei la madre di Domenico di Taddeo Telli⁴⁰.

Dovrebbe dunque trattarsi di errore nella trascrizione del bene della Portata, con scambio di personaggio.

A questo proposito si impongono alcune considerazioni. La popolazione di Vinci e dei luoghi attorno era piuttosto ridotta di numero. Negli atti pubblici di vario genere compaiono sempre le stesse famiglie, per di più concatenate, imparentate e intersecate tra di loro. Anche i nomi propri di persona ricorrono in maniera stabile, quelli usuali in quel territorio.

Si riscontrano anche casi di “seconde mogli”, con tutte le conseguenze per la ricostruzione delle discendenze, che possono facilmente portare a ricerche fuorvianti.

³⁹ Cfr. ULIVI, *Sull’identità*, p. 37. Circa la casa ‘in Mattoni’ (“Una casetta con aia e con un pezzo di terra lavorata, con alquante viti e in parte boschata”) nel 1451, un anno prima della nascita di Leonardo, quando viene descritta, si nota un particolare assai raro: il quarto confinante è formato da due esponenti di famiglie diverse citate insieme (“Menicho di Giovanni Telli e Giusto di Nanni Lippi”) (Ibidem, p. 36). I Telli e i ‘del Volpe’ si consideravano o erano ormai (quasi) un’unica famiglia?

⁴⁰ Ibidem, pp. 38-39.

Sono poi da aggiungere i casi frequentissimi di soprannomi in uso nella campagna pistoiese e toscana, e l’inversione (possibile) di nomi di avi. Della attendibilità, non sempre sicura e affidabile, dell’età dei personaggi riportata in alcuni documenti, è già stato fatto cenno.

Tuttavia certi errori, a volte corretti e a volte no, trovano quasi una loro giustificazione. Un esempio eloquente: nel 1564, indicando un pezzo di scopeto in luogo detto Forra Baruccia, si cita come secondo confinante gli eredi di Ser Piero di Papino di Buto. ‘Di Papino di Buto’ fu subito cancellato e aggiunto ‘da Vinci’. Il terzo confinante erano gli eredi di Ser Piero da Vinci, il padre di Leonardo⁴¹. In altre parole: le famiglie dei ‘Da Vinci’ e dei Buti erano proprietarie e confinanti in un numero cospicuo di beni fondiari e si potevano pertanto ingenerare confondimenti tra di loro con facilità, anche se involontari.

*

Vorrei a questo punto dedicare un’attenzione specifica a un personaggio ricordato più volte in precedenza, con la sua famiglia: Orso di Giusto. La motivazione dell’interesse sarà richiamata più avanti.

Scrivevo alcuni mesi fa: “Egli è uomo di cui i documenti serbano traccia e memoria. Cianchi, nel 1478, trovò menzionato in un atto come testimone il figlio Antonio: “Antonio orsi olim Justus nannis lippi”. Nel 1478 Giusto risulta morto (*olim*=già). Anche costui era del “populo Sanctae Crucis de Vincio”.

Oltre Antonio, Orso aveva altro figliolo, di nome Giovanni. Ma Antonio e Giovanni non erano gli unici discendenti di Orso: “Giovanni d’Orso e frategli”.

Una carta relativa a un trentennio prima, al 1447, firmata dal notaio fiorentino Luca di Antonio da Vinci, che documenta la nuova elezione del rettore della cappella di S. Maria in S. Croce, ricorda il padre di Orso: “Justus Nannis lippi”.

Per il 1452, l’anno in cui nacque Leonardo, ho scoperto un documento che riguarda la chiesa di S. Maria a Faltognano. Scritto su pergamena, in lingua latina, riporta, fra i popolani presenti e testimoni anche “Giustus Nannis del Volpe”. Vi sono anche esponenti delle famiglie Venzi, Cambiuzzi, Salvi, Vannucci.

Tre anni dopo, nel 1455, un atto pubblico sulla falsariga di quello del 1452 ricorda ancora molti popolani di Faltognano. Fra questi, i fratelli “Sander Simonis” et “Antonius Simonis”, ma, stavolta, invece di riportare il nome del nonno di costoro (“Antonij”), come nel 1452, si identificano col soprannome di famiglia: del Volpe. Parimenti, i fratelli “Meus Nannis” e “Justus Nannis”, anch’essi qualificati come “del Volpe”. “Justus Nannis del Volpe” figurava anche nel 1452 (“Giustus”). Questo soprannome dette origine a una famiglia che per lunghi secoli rimase stanziata nel territorio di Paterno, Faltognano, Vinci. In epoca tardo-ottocentesca i Volpi abitavano la casa di Anchiano. L’atto fu rogato dal notaio Ser Baldassarre di Piero Zosi da Bacchereto, fratello di Lucia, nonna paterna di Leonardo.

⁴¹ Cfr. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, pp. 299-304 e fig. 59. Anche BRUSCHI, *I ‘Da Vinci’ e le loro terre...*, cit. in nota 6. Per un caso di soprannomi, da poco scoperto, si può citare Piero di Malvolto, uno dei testimoni al battesimo di Leonardo. Piero era figliolo di Andrea di Piero Bartolini detto Malvolto, da cui: Piero di Malvolto (Cfr. A. MALVOLTI, *Alla ricerca di Piero di Malvolto...*, cit. in nota 6; anche ULIVI, *Sull’identità*, p. 32).

Ancora un documento, rimasto finora inedito e reso noto da pochissimo tempo, stilato a Vinci il 3 maggio del 1478, conserva memoria di “Orsus Iusti Nannis Lippi”, insieme a “Sander Simonis Antonij” e a famiglie Vannucci, Parentini, Cecchi Salvetti, Cambuzzi. Risulta di estremo interesse poiché si trova coinvolto in prima persona Leonardo stesso. Il famoso figliolo di Ser Piero fu definito varie volte “figlio spurio” (*Leonardi spurii filii dicti ser Petri*). Si tratta di una clausola contrattuale riguardante Francesco d’Antonio da Vinci, zio di Leonardo⁴².

Aggiungo quanto segue: fra i popolani ricordati nell’atto di Faltognano del 1452 merita sottolineare i seguenti: Sander Simonis Antonij, Giustus Nannis del Volpe, Antonius Simonis Antonii, Pasquinus Papi Cinelli, Pippus Johannis Cambuzzi, Stefanus Pier Mei, Pierus Mei Vannucci; nell’atto del 1455; Sander Simonis del Volpe, Antonius Simonis del Volpe, Meus Nannis del Volpe, Pierus Mey Vannucci, Stefanus Pier Mey, Andreas Pieri Mey, Justus Nannis del Volpe. L’atto del 1455 fu rogato dal notaio Ser Baldassarre di Piero Zosi da Bacchereto, fratello di Lucia, nonna paterna di Leonardo. Si firmò: “Ego Baldassar Ser Petri Zosi de Bachereto”⁴³.

Sempre a Faltognano, e sempre nel 1455, in un altro atto pubblico si menzionano fra i presenti il pievano Francesco Andrea di Bacchereto, Giuliano di Piero di Bartolomeo di S. Lorenzo “de Arniano” e l’ospedale di Bacchereto intitolato a S. Caterina⁴⁴.

Nel 1478, come ricordato poco sopra, venne affittato un mulino di Vinci a Ser Piero e al fratello Francesco dal Comune del borgo. Conosciamo il lungo elenco dei consiglieri comunali⁴⁵.

Si nota, fra questi nominativi, un particolare davvero curioso e interessante. Alcuni, negli elenchi del 1452 e del 1455, furono registrati: “Stefanus Pier Mei, Pierus Mei Vannucci”; nel 1478 diventano: “Pierus Mei Nanni Vulpis”. Sembra quasi che esponenti della famiglia “del Volpe” (di cui faceva parte anche ‘Orsus Iusti Nannis Lippi’ del Volpe) di Faltognano si “confondano” con la famiglia Vannucci, quasi fosse la stessa. Analogo intreccio di personaggi e di luoghi si riscontra ancora nel 1478: Maria, secondogenita di Caterina (la madre naturale di Leonardo) e dell’Accattabriga il 16 agosto di quell’anno aveva sposato Pasquino di Andrea di Piero di Meo Vannucci di Faltognano. Il matrimonio fu celebrato

⁴² Cfr. M. BRUSCHI, *Ser Piero e “Monna Chaterina”: un documento pistoiese*, in “Bollettino dell’Accademia degli Euteleti della città di San Miniato al Tedesco”, a. XCVIII, 2020, pp. 223-224, con relativi riferimenti archivistico-bibliografici.

⁴³ Cfr. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, pp. 339-343 e figg. 65-66. Nel 1478 un Antonius Simonis è qualificato come della famiglia “Cechi Salvetti” (Cfr. *La vera immagine*, p. 129). Piero di Meo Vannucci e Meo di Nanni del Volpe sono citati anche in *Catasto di Vinci*, 750, cc. 833, 835.

⁴⁴ Cfr. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, p. 342. Da notare il nome di Piero di Bartolomeo, omonimo e contemporaneo (del tutto casuale) di Ser Piero di Bartolomeo, rettore di Vinci, che battezzò Leonardo.

⁴⁵ Cfr. V. ARRIGHI, *La vera immagine*, pp. 129-130. Tra questi ‘Orsus Iusti Nannis Lippi’. Ulivi riporta i nominativi dei consiglieri per esteso (ULIVI, *Sull’identità*, p. 44, nota 92). Vengono menzionati, fra gli altri “Sander Simonis Antonii, Orsus Iusti Nannis Lippi, Antonius Simonis Cechi Salvetti, Angelus Pippi Johannis Cambuzzi, Pierus Mei Nanni Vulpis”. Un certo numero erano presenti pure nel documento del 1452 riguardante Faltognano (Cfr. *Gente di Leonardo*, p. 339).

nella casa dell’Accattabriga in Campo Zeppi. Uno dei testimoni al matrimonio di Maria fu *Antonio di Orso di Giusto*, con i beni in località Mattoni⁴⁶.

Pochi anni dopo, nel 1483, fra i beni dello spedale di S. Biagio di Vinci, si ricordano terre a Mattoni e “Giovanni d’Orso e frategli” nella valle di S. Pantaleo⁴⁷.

Nel 1487, al tempo del vescovo pistoiese Niccolò Pandolfini, nei conti vescovili si trova registrata un’uscita a favore di *Lazzaro di Meo del Volpe* (Volpi)⁴⁸. “Dagli inizi del Settecento e per tutto il secolo una famiglia Volpi abitava anche in l.d. “il Palagio”, in parrocchia di Faltognano”⁴⁹.

Nel 1587, al tempo dell’unione della chiesa di S. Lucia a Paterno con quella di S. Lorenzo Arniani, si ricorda ancora il l.d. “al Palagio nel popolo di Santa Maria a Faltognano”⁵⁰. Un l.d. Palagio ho potuto reperire anche nel territorio di Lamporecchio, insieme alla Forra di Palagio e al Podere di Palagio.⁵¹

Nel 1577 addirittura compare “Orso di Vannuccio”, con il figlio “Rafael”: quasi una reale compenetrazione delle famiglie del Volpe-Vannucci, e quindi, indirettamente, delle località di Mattoni e di Faltognano insieme⁵². Il nominativo si trova in un elenco della Compagnia del Corpus Domini (o del SS. Sacramento)

⁴⁶ Cfr. ULIVI, *Sull’identità*, p. 21 e 37. Nel 1470 Andrea olim Pieri Vannucci anche in *Notarile Antecosimiano*, 3455. Un ventennio prima, nel 1448, altamente significativo per tutto il contesto che andiamo ricostruendo e argomentando mi sembra un particolare: “Meus Pieri [Vannucci] in un elenco di popolani di Vitolini, fu identificato come “Meus Pieri de Botro” (Cfr. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, p. 471). Dunque, la famiglia Vannucci di Faltognano risiedeva in uno dei luoghi dove la stirpe dei ‘Da Vinci’ possedeva beni e averi (“in Broto”-Botro). Alla morte di Francesco da Vinci (1504), fratello di ser Piero e zio di Leonardo, il podere detto “al Botro” e quello detto “la Colombaia” passarono in godimento vitalizio a Leonardo per volontà testamentaria dello zio. Il podere “al Botro” consisteva in case da lavoratore e da signore, terre arative e boschive e con viti e alberi da frutto. Il podere “la Colombaia” era formato solamente da terre arative, con viti, alberi da frutto e la sola casa per il contadino sormontata da una colombaia. Per i confinanti e i mezzadri che lavoravano i due poderi, cfr. *La vera immagine*, pp. 199-200, schede di V. Arrighi. Leonardo, in un promemoria stilato a Firenze proprio nello stesso anno 1504, fra gli appunti con persone da cercare, indicò anche “la valuta del botro”, evidente allusione all’eredità ricevuta (Londra, British Library, Codice Arundel, f. 191’). L’elenco completo è riportato, fra gli altri, in *La biblioteca di Leonardo*, a cura di Carlo Vecce, Firenze, Giunti ed. 2021, pp. 31-33.

⁴⁷ Cfr. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, p. 196.

⁴⁸ Ibidem, pp. 296-297 (nota 446). Anche BRUSCHI, *I ‘da Vinci’ e le loro terre*, p. 145, nota 16.

⁴⁹ Cfr. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, nota 447. Come ripetutamente precisato, la famiglia Volpi per vari secoli abitò “nelle case” di Anchiano. Nel 1742, fra i beni della chiesa di S. Lucia a Paterno, rientrava “Un pezzo di terra nel popolo di Faltognano luogo detto *il Palagio*, lavorativa, e ulivata, con il viottolo in mezzo, il quale conduce alla Casuccia [...] a primo via, che va a Faltognano, a 2° e 3° Cappella di S. Giuseppe posta in chiesa di Vinci; a 4° gl’Innocenti” (Cfr. BRUSCHI, *Confini Leonardiani*, p. 37, bene n° 18). Anche *Vinci di Leonardo*, p. 291.

⁵⁰ Cfr. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, p. 312. In questo elenco, tra i beni di Paterno, vengono citati anche i *luoghi detti*: “Nel fondo di Anchiano, Campuccio di Anchiano, dalle case di Anchiano”. Fra i confinanti: gli eredi di Piero di Guglielmo [dei Da Vinci].

⁵¹ Cfr. M. BRUSCHI, *Il Paesaggio di Leonardo datato 1473, il disegno RL 12395 e alcune “artificiose invenzioni”*, Pistoia 2019, pp. 40, 43, 47, 99, 106, 107, 108, 110.

⁵² Cfr. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, p. 211.

in S. Croce di Vinci. Colpisce anche, fra gli ascritti della Compagnia, la presenza di “Lorenzo di Buonfigliol Buonfiglioli”, appellativo “particolare” col quale si indicava la famiglia di Mattoni (del Volpe). Meo di Lippo di Nanni possedeva un podere in comune con lo zio paterno Giusto di Nanni di Lippo (padre di Orso) a Campo Zeppi⁵³.

Un esponente della famiglia dei Telli (Giuliano di Francesco Telli) residenti in Mattoni, è stato rinvenuto più tardi, nel 1630, come confinante di un bene (“Una presa di terra di quattro campi”) appartenente alla Cappella dei Bianchi (o dell’Annunziata) di Vitolini. Il bene fondiario era posto nella Valle di Vinci⁵⁴.

Pochi anni dopo, nel 1638, sempre a Vitolini, in conformità con tutte le parrocchie della diocesi pistoiese, venne redatto l’inventario degli Arredi Sacri. Per un “uffitio di 4 messe”, si ricorda un “Giusto di Meo” e un mulino “in l.d. a Renaio”⁵⁵.

Un Bartolomeo Lippi (Meo di Lippo) si trova citato, nel 1734, come confinante di un bene appartenente alla chiesa di S. Biagio alla Castellina di Limite sull’Arno (“Tre campetti due vignati et alberati di là dal Fiume Arno”)⁵⁶.

*

Attorno alla metà del Quattrocento sono riferibili due carte d’archivio, da me ritrovate che contengono ordini e raccomandazioni alle “Chiese di Vinci”, in particolare ai loro rettori⁵⁷.

Molto brevemente, sono condensate le cose urgenti da farsi in ogni parrocchia, forse a seguito di una visita pastorale.

Si citano le chiese di S. Amato, S. Lucia a Paterno, Faltognano, Vitolini, Pieve di Greti, S. Donato in Greti, S. Ippolito in valle, Aglianella. Il primo rettore rammentato è “prete Piero Pagnecha” di Vinci, colui che battezzò Leonardo nel 1452.

Fra gli altri, colpisce quanto fu raccomandato alla chiesa di Faltognano. Si evidenziarono tre cose: che gli operai [dell’Opera di S. Maria] “faccino uno tabernacolo per il corpo di Cristo, racconcino il tetto della chiesa” e, messa per prima, che il rettore “non tenga la concubina” (Fig. 1).

A questo proposito, è del tutto evidente che quella della “concubina” non era una figura rientrante nella norma o una persona che svolgeva una professione come le altre. Il buon senso comune porta a ritenere che si trattasse della serva o domestica del prete che viveva in canonica *more uxorio*. Naturalmente, per garantire l’assoluto anonimato e per mantenere la riservatezza non vennero fatti nomi. La cosa, tuttavia, doveva essere di dominio pubblico se si faceva una raccomandazione ufficiale scritta perché cessasse questa situazione scandalosa e riprovevole da parte di un ecclesiastico. Tale prassi fu una grave piaga della Chiesa per lunghi secoli, alla cui soluzione si provvide tassativamente col Concilio di Trento, istituendo l’obbligo del celibato per i religiosi.

⁵³ Cfr. ULIVI, *Sull’identità*, pp. 34-35.

⁵⁴ Cfr. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, p. 497.

⁵⁵ Ibidem, pp. 499-500. “L’Uffizio” consisteva in una serie di messe, celebrate da vari sacerdoti nello stesso giorno, richieste dai parenti di un defunto, per il suffragio dell’anima.

⁵⁶ Ibidem, pp. 541-542.

⁵⁷ Ibidem, pp. 38-40 e fig. 16.

Episodi del tutto inqualificabili si registrarono nei dintorni di Vinci anche in epoca successiva. Ad esempio nel 1708 “vi fu un processo per stupro contro P. Francesco Buonfanti di Lamporecchio e un altro, sempre per stupro, ad opera di P. Stefano Calzolari di Orbignano”⁵⁸.

Tornando al rettore di Faltognano “che teneva la concubina” la carta antica fornisce il nome: era prete *Lionardo*.

È stato ormai documentato *ad abundantiam* che la quasi totalità delle serve, o schiave, portava il nome di Caterina, sia in territorio pistoiese⁵⁹ che in quello fiorentino⁶⁰.

A Pistoia, e nel contado, sono stati reperiti numerosi esempi nel Tre-Quattrocento. Nella città di Pistoia esisteva lo Spedale di S. Gregorio, dove venivano portati i figli nati illegittimi, i cosiddetti “gittatelli”. Alle neonate veniva generalmente dato il nome di Caterina. Queste fanciulle poi, nella loro giovinezza, si trovavano adibite ad espletare servizi domestici nelle famiglie più abbienti. Come detto, non mancavano esempi di ‘Caterina’ schiave, definite “tartare e armenie” e “circasse e georgiane” (zona del Caucaso)⁶¹.

Le “serve” Caterine, non schiave, prestavano la loro opera in famiglie pistoiesi, alcune delle quali ancor oggi esistenti.

Fra le varie ipotesi di identificazione di una Caterina schiava come madre di Leonardo (E. Ulivi, F. Cianchi, A. Vezzosi) è da dire che una tale figura compare, infatti, “nella casa di Vanni di Niccolò di Ser Vanni dal 1446 in poi. Costui abitava in via Ghibellina, in Firenze, in una casa che proprio Ser Piero andò ad abitare dal 1479, lasciatagli dal medesimo Vanni. E lo stesso Ser Piero era stato nominato esecutore testamentario delle ultime volontà di Vanni di Niccolò nel 1449. Quest’ultimo è menzionato nella portata al Catasto fiorentino del 1480 da parte di Ser Piero da Vinci”⁶².

Ma, da Firenze, la ‘schiava di Vanni’ sarebbe andata a titolo definitivo in campagna, a Vinci, per sempre? E per di più moglie di un uomo poco raccomandabile di nome Accattabriga (Attaccabriga-Attaccabrighe) cioè persona litigiosa e in continuo contrasto con tutti? “L’accomodamento” e la sistemazione dovette avere luogo, è pensabile con ragionevolezza, con una Caterina già residente nella

⁵⁸ Ibidem, p. 38. Non dovettero seguire decisioni di allontanamento poiché, nel 1725, quando il prete Calzolari morì, era ancora rettore di Orbignano (Ibidem, p. 424). Circa il prete Buonfanti di Lamporecchio, si può ripetere che apparteneva, come i *Buonfiglioli*, ad una famiglia di “buoni infanti” (figlioli di buona donna) (Cfr. note 35-38, *supra*). Come si vede: buon sangue non mente. Lo *status* di preti concubinari, prima del Concilio di Trento, era prassi pressoché consuetudinaria, in specie nelle zone rurali e montane. Non lontano dal Montalbano, sull’appennino tosco-emiliano (Pistoia e Bologna), durante i secoli XV-XVI, le memorie d’archivio documentano numerose situazioni scandalose (Cfr. R. ZAGNONI, *La famiglia del prete: preti concubinari nella montagna bolognese*, in “La famiglia nella montagna fra Bologna, Modena e Pistoia”, Porretta Terme 2021, pp. 73-79). Più di una di queste donne si chiamava proprio *Caterina* (Ibidem, p. 77, 79).

⁵⁹ Cfr. i lavori citati nelle note 2, 5, 6 (M. Bruschi).

⁶⁰ Cfr. i lavori citati nelle note 1, 4, 8, 10 (E. Ulivi, F. Cianchi, A. Vezzosi, A. Sabato).

⁶¹ Cfr. BRUSCHI, *I ‘da Vinci’*, p. 149, nota 21. Per Caterine “serve” cfr. BRUSCHI, *La ‘Chaterina’*, pp. 189-196 (note 13, 14, 21, 28-36, 39-40). ULIVI, *Sull’identità*, pp. 29-30 (nota 27).

⁶² Cfr. BRUSCHI, *La ‘Chaterina’ di Leonardo*, p. 186.

campagna intorno a Vinci.

C'è poi un particolare documentario a mio avviso altamente significativo: nella portata al Catasto del 1487, quando Caterina madre di Leonardo (moglie dell'Accattabriga) viene detta 'd'anni 60', è definita con l'appellativo di "Monna Caterina". Certamente tale "titolo" non fa pensare a una schiava (o ex-schiava).

Per gli schiavi esisteva un mercato vero e proprio dove queste persone, maschi e femminili, si potevano comperare con un contratto ufficiale stilato da notaio. Lo stesso Ser Piero da Vinci, padre di Leonardo, nella sua attività notarile rogò un certo numero di atti di compravendita di schiavi e di *liberatio sclavae*.

Su tutta la *vexata quaestio* torna all'attenzione il problema della età di Caterina, madre di Leonardo, nel 1452. Ulivi ha osservato: "A proposito di età, è da rilevare che se la "serva" citata nel *Catasto* del 1447, la schiava del testamento del Vanni e la "Caterina da Firenze" scomparsa sessantenne nel 1494 fossero la stessa persona, ossia la madre di Leonardo, ne deriverebbe che "Caterina schiava", nata nel 1434, era al servizio del banchiere già all'età di appena 13 anni, mentre sappiamo che le schiave vendute a Firenze nell'ultimo trentennio del Trecento avevano per lo più fra i 15 e i 25 anni, e che la loro età media aumentò nel XV secolo"⁶³.

*

Riprendendo il discorso sul "prete Lionardo che non tenga la concubina", rettore di Faltognano, in precedenza si è sottolineato il fatto che certe situazioni, per quanto scandalose, non erano affatto infrequenti. Rimanendo addirittura proprio nel borgo di Vinci, troviamo un personaggio noto, documentato e studiato, di quel tempo: Nanni di Venzo⁶⁴. Oltretutto fu uno dei testimoni al battesimo di Leonardo. Si intende qui alludere, nello specifico, a Venzo (padre di Nanni) e a una sua certa "qualifica" come risulta dai dati d'archivio. Nel Catasto di Vinci dell'ASF, dell'anno 1427, Marco di Venzo, fratello di Nanni, viene attestato come "Marco di Venzo di Prete"⁶⁵. Sempre a Vinci, nel popolo di S. Croce, un confinante è: "eredi di Franco del Prete".

Appare superfluo sottolineare che 'Prete' non è un nome proprio di persona rientrante nella norma; sembra stare piuttosto indicare una situazione anagrafica alquanto anomala e scabrosa. In alcuni casi si ometteva, in altri si dichiarava apertamente anche per iscritto, segno evidente che era notizia risaputa da tutti.

Nella parlata popolare pistoiese, l'epiteto di "figliol del prete" (in uso fino ai nostri giorni) equivaleva a "figliol di buona donna", vale a dire indicante nascita illegittima e bastarda.

Le suddette considerazioni rientrano in quanto sviluppato in precedenza circa le famiglie dette "Buonfiglioli, Degl'Innocenti, Degli Esposti, Buonfanti".

Lorenzo (1480-1531), figliolo di Ser Piero da Vinci e terzo fratellastro di Leonardo, ha lasciata scritta un'opera intitolata *Confessionale* ("Confessionario").

⁶³ Cfr. ULIVI, *Sull'identità*, p. 30, nota 28.

⁶⁴ Nanni di Venzo aveva sposato Fiore, figlia di Barna di Nanni di Meo. Svolgeva l'attività artigianale di fabbro ("fabro a Vinci").

⁶⁵ Cfr. Archivio di Stato di Firenze, *Catasto di Vinci*, 132, c. 138.

In essa si trova un'osservazione che sembra davvero alludere a qualche episodio vissuto in famiglia, nella fattispecie alla vicenda del padre, della Caterina e di Leonardo: "e' sono alcuni che useranno un tempo con una femmina, unde e' segue che n'è figlioli [...] que' tali che àno figliuoli o d'una concubina o d'una serva, come achade di per di"⁶⁶. "Useranno un tempo": un rapporto e una relazione breve; "con una femmina": non con la moglie ma con una donna qualsiasi; "come achade di per di": come succede spesse volte. Le conseguenze sono nascite di figlioli generate da "concubine o serve".

Per amore di completezza di dati, siamo a conoscenza di un'altra informazione; quando nacque Leonardo, anche il rettore di S. Lucia a Paterno si chiamava Leonardo. Costui, anche notaio come al solito, era Ser Leonardo di Stefano di Arezzo. Era stato eletto nel 1450. La nomina ufficiale avvenne il 25 dicembre del 1451⁶⁷.

*

Nella famiglia dei 'Da Vinci', prima che al sommo genio, mai era stato imposto ad un neonato il nome di Leonardo (in seguito vi furono vari "Leonardo" ma, ovviamente, in omaggio al parente famoso).

"Lo *status* di illegittimità – che determinò anche la scelta di un nome che non rientrava in alcun modo nella tradizione di famiglia – costituisce naturalmente un elemento di giudizio di cui bisogna tener conto nel momento in cui si tenta di compiere una ricostruzione della formazione culturale e grafica leonardesca"⁶⁸.

Faltognano era località conosciutissima, consueta e familiare a Ser Piero. Assai prossima ad Anchiano e non troppo lontana da Vinci. Dovette senza dubbio essere una delle mete delle sue continue scorribande giovanili in quel territorio, magari andando e tornando da Bacchereto, dov'era la fornace di Lucia, sua ma-

⁶⁶ Cfr. BRUSCHI, *La 'Chaterina'*, pp. 196-197. Ancora ai giorni nostri, non è affatto sicuro il numero dei figlioli che si possono assegnare a Ser Piero da Vinci, padre di Leonardo. Oltre i dodici risultanti fin dall'albero genealogico di Uzielli, dobbiamo aggiungere alcuni altri nati e morti poco dopo. Qualcuno parla di sedici-diciotto in totale. Tuttavia non è affatto escluso che Ser Piero possa essere stato padre anche di altri figli illegittimi, poco documentati e in maniera confusa, oltre a Leonardo, da subito riconosciuto ma con la precisa identità ("illegittimo"). Si arriverebbe così, addirittura, ad un numero di 21-23 fratellastri del genio (Cfr. ULIVI, *Per la genealogia*, pp. 34-36). Fra questi, un Domenico Matteo (Ibidem, p. 35). In epoca più tarda, ho reperito tra i 'da Vinci' esponenti con tal nome: Domenico (1684-1752), figliolo di Matteo Vinci e anche Domenica (morta nel 1694) (*Gente di Leonardo*, pp. 569-572).

Nel suo *Confessionario* Lorenzo, inoltre, ha lasciata una precisa espressione linguistica: "serva et stiava" (c. 155). Non si tratta, evidentemente, della medesima condizione femminile.

Furono usati due sostantivi distinti, non a caso. Il termine *stiava* (schiava) venne utilizzato in seconda battuta e indica senza dubbio un rafforzativo del primo (serva). Vale a dire: non solamente a servizio e a disposizione ma completamente sottomessa e quasi proprietà privata di altri (Per il *Confessionario*, cfr. *Gente di Leonardo*, p. 76 (nota 142) e p. 580 (nota 714). Anche S. Caterina da Siena, secoli prima, si era spesso qualificata e sottoscritta nelle sue lettere, come "Io Caterina serva e schiava".

⁶⁷ Cfr. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, pp. 292-294 e fig. 57.

⁶⁸ Cfr. M. CURSI, *Lo specchio di Leonardo*, Bologna, il Mulino 2020, p. 43.

dre, e dove poi trascorse sicuramente la più parte del tempo nei primi anni di vita lo stesso Leonardo.

Una delle ipotesi relative alla identificazione di “Chaterina mater”, come riportato sopra, è quella che la vorrebbe schiava (forse di Vanni di Niccolò di Ser Vanni).

A tal riguardo, fra i beni delle chiese di S. Lucia a Paterno e di S. Lorenzo Arniani (unite nel 1587), redatto nel 1627, compare un micro-toponimo piuttosto inusuale e di non facile spiegazione: *il Turco*. Oltretutto era dislocato, guarda caso, a Faltognano. Fu così descritto: “Un pezzo di bosco querciato e scopato [...] in luogo detto *il Turco* popolo di S. Maria a Faltognano Comune di Vinci a 1° il muro del Barco nuovo del Granduca, a 2° il viottolo, che va al Pruno [Orbignano], a 3° Giusto della sudicia a 4° Antonio di Papino da Vitolini [...]”⁶⁹.

Ancora nella prima metà del sec. XVII, un elenco di beni appartenenti alla Cappella di S. Giuseppe in S. Croce di Vinci riveste indubbio interesse. Tali beni (un podere, un boschetto, pezzi di terra, una selva) erano situati nel piccolo territorio di Paterno, Anchiano e Faltognano. Testimoniano fra l’altro i rapporti strettissimi (di personaggi e di patrimoni) tra i ‘Da Vinci’ e la famiglia Volpi (del Volpe)⁷⁰.

Innanzitutto un podere in luogo detto *la Noce* consistente in due case (una da padrone e una da lavoratore), con frantoio e “Cella rovinata”, colombaia, aia e due orti. In questa località avevano terreni i ‘Da Vinci’ fin dalla metà del Quattrocento.

Un luogo detto *le Noci* (terra boscata) ho trovato anche nel 1587, tra i beni della chiesa di S. Amato di Vinci. I confinanti erano: i beni della Nunziata de Bellucci, Andrea Vezzosi e “la strada che divide il monte”⁷¹. Era vicino al l.d. “il Baratto verso Rigoli”.

Nel podere *la Noce* un confinante su due lati era Ottavio “del Pannocchia”. Gli esponenti della stirpe detta “del Pannocchia” erano in realtà della famiglia Parentini. Costoro, nel 1505, li troviamo implicati come lavoratori mezzadri in località “la Croce” (a S. Maria al Pruno-Orbignano), nell’eredità delle proprietà lasciate da Francesco da Vinci, fratello di Ser Piero e zio di Leonardo⁷².

Poi un “boschetto a uso di ragnaia” in l.d. *in Golpaia* (forma dialettale per *Volpaia*=luogo di volpi). La ragnaia era un dispositivo di reti tese per la cattura dei volatili. In altro pezzo di terra un confinante: Domenico Volpi.

⁶⁹ Cfr. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, p. 327. Curiosamente, Leonardo stesso fece la conoscenza di un fanciullo “scognominato” ‘del Turco’. Alla fine del 1497 “compare il ricordo dell’esecuzione musicale di un fanciullo prodigio, Taddeo di Niccolò del Turco, di appena nove anni” (Cfr. Vecce, *Leonardo*, p. 167).

Tracce di questo micro-toponimo sono riscontrabili anche sulla montagna pistoiese, ad es. nel territorio dell’Alto Reno-Orsigna: *Pian del Turco*. “L’origine si fa risalire, per tradizione, al proprietario che sarebbe stato di origine turca, o, secondo un’altra versione, ad un eremita, detto “il Turco”, schivo ed amante della solitudine” (Cfr. *Dizionario toponomastico dell’Alto Reno e dell’Orsigna*, a cura di P. Balletti, Pistoia 2016, p. 101).

⁷⁰ Cfr. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, pp. 169-170.

⁷¹ Ibidem, p. 513. Per la “casa della Noce”, anche *Vinci di Leonardo*, p. 291.

⁷² Ibidem, p. 168. Inoltre *La vera immagine*, p. 200.

Nel l.d. la *Chiusura* un confinante sono i “beni livellari de Larini” e un altro “via che va a Capannile”. Quest’ultimo è l’unico confine di una terra lavorativa in l.d. *la Fettuccia*. La famiglia Larini fu coinvolta con i ‘Da Vinci’: nel 1686 Piero di Giovanni Larini ebbe una causa con Piero di Lorenzo di Piero di Lorenzo di Domenico di Ser Piero da Vinci⁷³. A *Capannile* di Faltognano abitarono discendenti ‘Da Vinci’ ancora per secoli; ma vi era pure il l.d. *Capannile* a Orbignano, anch’esso abitato da rami familiari ‘Da Vinci’.

“Un pezzo di selva da pali di castagnio “in l.d. alla *Fonte Scalina* aveva, fra altri, confinanti: “il Brotaccio, beni di Domenico Volpi, Rio di Paterno, beni della chiesa di Faltognano”. Al “Brotaccio” (Botro-Broto-Brotaccio) i ‘Da Vinci’ avevano terreni da antica data, come già documentò Uzielli. Fu luogo “ricordato varie volte da Leonardo stesso, nel territorio di Vinci, fra Paterno e Orbignano. Agli inizi del Cinquecento, i “del Pannocchia” sono ricordati con il podere del “Botro”⁷⁴.

Infine, fra i beni della Cappella di S. Giuseppe, quello che qui interessa più di tutti: un pezzo di terra in l.d. *la Lama di Turcho* (conf.: via che va a Capannile, beni livellari de Larini).

Dunque, a Faltognano, oltre il toponimo *il Turco*, anche la *Lama di Turcho*. Per *lama* si intende un luogo acquitrinoso con acque stagnanti perenni. Tutto il Montalbano ne era (e ne è) ricco e inoltre: *la querceta del Turco*.

Nel 1564, le carte antiche hanno rivelato dati circa un luogo con una lama a Paterno: la *Lama Anchianese*⁷⁵. Molto importanti i confinanti: gli eredi di Ser Piero d’Antonio di Ser Piero da Vinci (padre di Leonardo) e gli eredi di Papino di Buto, due proprietari che avevano avuto molti beni terrieri fra di loro “attaccati”, da antica data.

In un elenco di beni della chiesa di Paterno del 1742, ma che riprendeva da uno precedente del 1568, si ricordano ancora, con tanti altri, questi toponimi e famiglie confinanti.

Fra “pezzi di terra, pezzi di selva, terre boscate” ancora *Lama Anchianese*⁷⁶.

A Faltognano, nel 1627, in l.d. *il Turco*, è stato in precedenza menzionato il confinante “Giusto della sudicia”; nel 1742 (ma: 1568) compare, sempre a Faltognano, “un pezzo di scopeto, castagni e querce” con un confinante: “eredi di Giustarello” e “Lama di Giusto”.

Erano discendenti dei ‘del Volpe’ (Giusto di Nanni Lippi, padre di Orso)?

Tornando alla piccola località di Faltognano chiamata “il Turco”, dove era anche “la Lama di Turcho”, non è affatto improbabile che in passato vi si fosse stanziato un uomo proveniente dall’Europa orientale e in tal modo genericamente apostrofato, non conoscendo magari il vero nome o essendo di troppo difficile pronuncia. Città come Firenze e il suo contado, come pure Pistoia e il suo

⁷³ Ibidem, p. 168. Renzo Cianchi reperì un esponente di questa famiglia nel 1478, forse il capostipite (cfr. CIANCHI, *Ricerche*, p. 69). Citò: “...Pasquinum Andree olim Mei Pieri Vannucci alias de Larino populi Sanctae Marie de Faltognano” (Cfr. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, p. 100, nota 185).

⁷⁴ *Gente di Leonardo*, p. 169.

⁷⁵ Cfr. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, p. 595, *ad indicem*; BRUSCHI, *Confini leonardiani*, p. 65, *ad indicem*.

⁷⁶ Cfr. BRUSCHI, *Confini*, pp. 23-28

contado, pullulavano, come detto, nel Tre-Quattrocento, di serve (o più spesso schiave) non italiane. E con la specificazione di “turco” non si indicava genti della Turchia; con questo termine si comprendeva ogni popolo originario dell’Europa dell’est, in particolare non cristiano. È altrettanto superfluo ripetere che la maggioranza delle giovani serve/schiave portava il nome di Caterina.

*

Alla luce di quanto sopra, potrebbe presentarsi una ricostruzione ipotetica (ma, a parer mio, piuttosto plausibile) delle vicende, degli spostamenti, delle varie collocazioni della Caterina madre di Leonardo e, pertanto, di una sua possibile identificazione.

Crediamo sia da pensare proprio alla Caterina qualificata come “la ragazza di Mattoni”, figliola di Meo di Lippo di Nanni (“Buonfiglioli”), altrimenti detto Meo Lippi di Vinci.

Fu ipotesi già concepita da Renzo Cianchi e poi scartata sulla base dell’età. Abbiamo dimostrato la non sicura attendibilità dei riferimenti anagrafici in questo senso che, di conseguenza, fecero abbandonare, in maniera sbagliata secondo me, le ricerche su questa figura femminile. Aveva seguito “una falsa pista”, secondo Ulivi, ma, a mio avviso, egli aveva invece imboccato, con buona probabilità, la strada giusta.

Dobbiamo considerare la compenetrazione con la famiglia Telli, sempre in “Mattoni” e quasi uniti di casa con Giusto di Nanni Lippi (del Volpe), padre di Orso.

I ‘del Volpe’ intrattennero rapporti strettissimi con Faltognano (ripetiamo soltanto il matrimonio di Maria, figlia di Caterina e dell’Accattabriga, con un Vannucci di Faltognano). Ritornavano poi sempre a Campo Zeppi.

Può essere accaduto che fosse Caterina “a tutto servizio” dal “prete Lionardo” di Faltognano che proprio nel 1451, guarda caso, i documenti d’archivio attestano che “teneva la concubina?”.

Sarà stata certamente conosciuta (e frequentata come possibile ipotesi) per i motivi più sopra addotti, seppur saltuariamente e nascostamente, da Ser Piero.

Per non aumentare lo scandalo del prete, il neonato sarà stato “assegnato” a Ser Piero che, da parte sua, *sic stantibus rebus* non poteva negare. Così fu colta anche l’occasione per porre fine alla condotta riprovevole, e da tutti conosciuta, del prete di Faltognano⁷⁷.

Nonostante tutto, il bambino fu accettato con grande contentezza di tutti, soprattutto dai nonni Antonio e Lucia, ormai anziani e privi di nipoti. Dagli altri figlioli Violante e Francesco (escludendo Giuliano praticamente nato e morto) non nacquero eredi. Fu un atto di riparazione *pro bono pacis* delle parti in causa, facendo buon visto al fatto ormai accaduto.

Quindi dal l.d. Mattoni a Faltognano per poi passare da Anchiano (dove av-

⁷⁷ Forse non sarà un caso che, di lì a pochi anni, nel 1455, si provvide alla nomina del nuovo rettore della chiesa di S. Maria a Faltognano. Essendo di elezione popolare, come al solito parteciparono i capofamiglia della parrocchia, in questo caso in numero di 16. Fra di essi, rappresentanti delle famiglie Del Volpe, Vannucci, Cambiuzzi (ASF, *Notarile Antecosimiano*, 1159, c. 20^v).

venne il parto del bambino illegittimo) e poi rientrare a Campo Zeppi in S. Pantaleo, come moglie dell’Accattabriga, con matrimonio, come detto, di comodo e concordato fra tutti. Per una supposta ascendenza orientale (ma non per forza da schiava) di Caterina potrebbe risultare evocativo il toponimo “il Turco” di Faltognano presente nei tempi passati proprio nel territorio di Faltognano.

*

La ricostruzione dell’intera vicenda, per me da ritenersi convincente, sembra indirettamente e inaspettatamente trovare una sorta di conferma in un documento da me scoperto e appena pubblicato.

Si tratta dell’INVENTARIO di oggetti esistenti in una casa di Vinci (acquistata da Ser Piero dai Cecchi di Vinci nel 1479) redatto “alla morte di Ser Piero” (1504).

Si trattava di “cose di casa” appartenute a Ser Piero e a “Monna Chaterina”. Quest’ultima non era affatto la madre di Leonardo ma ‘Caterina d’Altino’, vale a dire la moglie di Altino di Ser Mainardo della famiglia Cecchi di Vinci.

Ma, curiosamente, nell’inventario è ricordata, fra le altre cose, “una tovagliola bella di verghe di bambagia”⁷⁸.

Di più. Si precisò che “era di Orso di Giusto”, appartenuta, o meglio di proprietà, di costui.

La presenza nella casa di tale oggetto di ricamo, anche prezioso (“bella”), da usare nella cucina domestica per le occasioni di festa, il cui proprietario era stato Orso di Giusto, appare a qualsiasi effetto del tutto inspiegabile e ingiustificabile.

Di contro, se si inserisce la notizia nel contesto del complesso panorama evidenziato in precedenza, “la tovagliola bella” e il suo proprietario troverebbero spiegazione adeguata.

Ad ogni buon conto, se non si valuta in maniera positiva e accettabile tale ipotesi, rimarrebbe da spiegare, come problema insoluto e di cui non si capisce e non si giustifica la presenza, il mistero della “tovagliola bella” di Orso di Giusto nella precisa casa di Vinci.

Al termine di queste note per la ricerca dell’identità di “Chaterina mater” si riporta quanto Marco Cursi, da pochissimo tempo, sintetizzando, ha scritto: “Diverse ipotesi sulla sua identità [di Caterina] sono state presentate negli ultimi anni: una schiava del banchiere fiorentino Vanni di Niccolò di ser Vanni [F. Cianchi 2008]; Caterina di Antonio di Cambio [Ulivi 2009]; Caterina di Meo Lippi

⁷⁸ Cfr. BRUSCHI, *Ser Piero e “Monna Chaterina”*, cit. in nota 42, p. 220. Al termine dell’inventario si ricorda un “Pasquino di Pagolo”, in maniera stringata, “da raccomandare”. Pensiamo sia da riconoscere in costui, con buona probabilità, un esponente della famiglia Baldacci. Un buon numero di essi sono documentati. In *Gente di Leonardo* è memoria di Paolo [Pagolo-Pavolo] Baldacci: nel 1516 a Paterno (p. 298); nel 1546 a Orbignano (pp. 406-407); nel 1564 a Faltognano (p. 94). Pasquino Baldacci: nel 1523 fra i beni dell’Opera di Vinci, nella valle di S. Pantaleo (in Quartaia) (p. 116); nel 1546, fra i beni di S. Amato (in Quartaia) (p. 81); nel 1564, fra i beni di Paterno (Campuccio di Anchiano) (p. 300); nel 1627, fra i beni di Paterno (Anchiano) (p. 324); nel 1628, fra i beni della chiesa di Vinci, nella valle di S. Pantaleo (p. 108); nel 1687, a Paterno (economy spirituale di S. Lucia: prete Pasquino Baldacci) (p. 331).

da Vinci [Kemp e Pallanti 2017]⁷⁹.

Ma, aggiunge: “Nessuna di esse viene ritenuta soddisfacente da Vanna Arrighi [2019], quando le passa in rassegna”.

*

Bisogna infine sottolineare il fatto che le “Caterine” emerse finora, dopo ricerche accurate di vari studiosi, dalle antiche carte, e analizzate e confrontate fra di loro, non sono certamente tutte quelle che vissero a Vinci e dintorni (o anche a Firenze) nel Quattrocento. Altre possono rimanere tuttora celate in documenti non ancora conosciuti; altre ancora, non ricordate nelle carte scritte del passato, non verranno mai alla luce e non aiuteranno la nostra conoscenza.

Di alcune “nuove” Caterine si può dare notizia, a mò di esempio: nel 1446 si celebrò un matrimonio fra Stefano Cei, ospitalario dell’ospedale di Vinci, con Caterina “filia olim Bruschini de Castro Florentino”⁸⁰; nello stesso 1446 Caterina di Antonio di Giunta di Tugio sposò un certo Andrea di Lazero. Nel secondo spozalizio l’unione avvenne fra famiglie di orciolai in fornaci di Bacchereto⁸¹.

Nel tempo, la tradizione del nome Caterina si perpetuò nei medesimi luoghi. Nel 1564, ho trovato ricordo del battesimo di una Caterina a Campo Zeppi⁸²; negli stessi anni (1564-1568), fra i beni di proprietà della chiesa di S. Maria a Faltognano, compare “Monna Chaterina di Sano”. Fra i confinanti: erede di Ser Domenico di Ser Piero da Vinci, Piero di Guglielmo, eredi di Ser Piero d’Antonio di Ser Piero (tutti della famiglia ‘Da Vinci’ e parenti stretti di Leonardo); fra i toponimi: Anchiano, Lama Anchianese⁸³. Nel 1577, nella chiesa di S. Croce a Vinci, si sposò una figliola di Donato Scarpelli di nome Caterina⁸⁴.

Nel 1567, si fa memoria di una “Catherina di Salvestro”, sempre a Vinci. Nello stesso documento, curiosamente, viene menzionato “prete Lionardo” di Giovanni⁸⁵, che sposò tale Caterina con “Piero di Matteo mamantino”. Nel 1566, a Vinci, si battezzò un bambino di nome Lionardo; la comare fu “Monna Catherina”⁸⁶. Un’altra Caterina fu battezzata a Vinci nel 1574⁸⁷ e ancora una ‘Chaterina’, in veste di comare, è ricordata nell’anno 1572⁸⁸.

Ma nella stessa stirpe dei ‘Da Vinci’, tra Sei e Settecento, ho potuto documentare una serie inedita di fanciulle col nome di ‘Caterina’⁸⁹. E altrettanto è

⁷⁹ Cfr. CURSI, *Lo specchio di Leonardo*, p. 42, nota 40. Per le opere degli autori citati da Corsi, ivi *Riferimenti bibliografici*, pp. 195-221.

⁸⁰ Cfr. ASFi, *Not. Ant.* 14488, c. 99v.

⁸¹ Cfr. A. VEZZOSI, *Leonardo e Bacchereto*. “Terra da far boccali”, Firenze, Polistampa 2020, p.235.

⁸² Cfr. BRUSCHI, *La fede battesimale*, p. 17, 28 (fig. 7).

⁸³ Cfr. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, pp. 87-96. Un “Sano” compare nella stessa famiglia ‘Da Vinci’ (Sano di Piero di Lorenzo di Ser Domenico). Morì nel 1607 (*Gente di Leonardo*, pp. 564-566).

⁸⁴ Cfr. BRUSCHI, *Abitanti di Vinci*, pp. 27-28.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 34 (nota 43).

⁸⁶ Cfr. BRUSCHI, *La fede battesimale*, p. 17.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, pp. 573-576.

possibile dare conto nelle famiglie di alcuni testimoni al battesimo di Leonardo, come Papino di Nanni Banti, Nanni di Venzo, Piero di Malvolto⁹⁰.

Appendice documentaria

Si riportano qui di seguito notizie d’archivio estrapolate dai *Catasti di Vinci* dell’Archivio di Stato di Firenze e, segnatamente dalle filze 132, 750, 871, 1130. È da dire che esse sono frutto delle ricerche svolte da Alberto Malvolti. Tali filze sono state indagate e utilizzate da Elisabetta Ulivi (nel 2008-2009) e ancor prima da Renzo Cianchi (nel 1975). In questa sede vengono resi noti un buon numero di dati aggiuntivi.

Cianchi aveva compulsato molte altre filze dei *Catasti*; qualcuna in più di queste anche Ulivi (Per la ricognizione precisa delle filze da parte dei due studiosi, cfr. le note 14 e 15 del presente studio).

Del *Notarile Antecosimiano* Malvolti aveva ricercato nelle filze 12174, 14448, 1159, 3455, 6173, 3457, ugualmente citate (ad esclusione della 14488) da Ulivi.

L’indagine di Malvolti nell’ASFi è stata alla base del suo studio su Piero di Malvolto, uno dei testimoni al battesimo di Leonardo (Cfr. A. MALVOLTI, *Alla ricerca di Piero di Malvolto. Note sui testimoni del battesimo di Leonardo da Vinci*, in “Erba d’Arno”, n° 141-142, 2015, pp. 37-60). I dati d’archivio citati in questo studio sono da considerare solo una minima parte di quelli da lui scandagliati (*excerpta*).

*

Ringrazio vivamente e doverosamente l’amico Alberto Malvolti che, con squisita gentilezza e con grande liberalità, ha consentito la divulgazione delle risultanze del *Catasto* e del *Notarile Antecosimiano* fiorentini da lui reperite.

ASFi, *Catasto di Vinci*, 132 [1427]

c. 521: Antonio del Volpe

c. 235: Bartolomeo di Giovanni Marchiani

c. 266: Barna di Nanni di Meo

c. 412: Bartolomeo di Luparello [Ha 75 anni. Suo figlio Antonio, di 35 anni, ha una figlia Caterina di anni 11]

c. 117: Giovanni di Tacchino

c. 311: Giuliano di Menicho di Meo

c. 416: Giovanni di Francesco Marchesi

c. 488: Luparello di Meo

c. 138: Marco di Venzo *di Prete* [fratello di Nanni di Venzo]

c. 5: Nanni di Lapo Banti [padre di Papino]

c. 119: Nanni di Luparello [parente di Nanna Luperelli. Ha casa nella piazza di Vinci e alcuni terreni uno dei quali confina con Antonio di Lionardo da Firenze. Ha 76 anni “non può fare nulla ed è gottoso”. Sua moglie Agnola ha 68 anni. Si trova anche nel Comune di Vitolini (c. 528).

⁹⁰ Cfr. *Appendice documentaria*.

c. 427: *Antonio di Piero Martini* [Detto “da Vinci”. Allibrato nel popolo di S. Lucia a Paterno. Ha casa sul mercatale di Vinci nella quale abita, conf. con Maso di Piero Martini. Possiede vari terreni che rendono “cholla mia faticha”: grano, miglio, lupini, vino barili 40, olio un mezzo orcio]

Bocche

Antonio a. 50
Filippa (moglie) 42
Meo (figlio) 17
Matteo (figlio) 3

[La *Portata* fu scritta da Domenico di Bertone da Vinci]

c. 429: *Piero d'Andrea di Bartolino da Vinci* [Piero di Malvolto, testimone al battesimo di Leonardo]. Allibrato nel popolo di S. Lucia a Paterno. Ha podere con casa e terra lavorativa, vignata e prodada, con bosco, nel Comune di Vinci in l.d. a Rio Morticino. Fra i confinanti del podere: Monna Bartolomea “donna fu di Ser Piero di Ser Guido”; Antonio di Cecco Nardi (Cfr. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, p. 357); Domenico di Biagio (con la qualifica di *Ser*) (*Gente di L.*, pp. 70-72); Nardo di Vita (*Gente di L.*, p. 34): Un pezzo di terra nelle piagge di Merizana (Faltognano): conf. Meo Vannucci (*Gente di L.*, p. 100, nota 185). Sul podere anche un paio di buoi e un asino. Rende grano, miglio, spelda, vino barili 25, saggina. Altri pezzi di terra in Val di Streda. Un oliveto a *Anchiano*: conf. *Meo di Lippo*, eredi di Francesco Marchesi. Una *casa* con terra lavorativa, ulivata, vignata e boscata in l.d. *Anchiano*.

Un pezzo di terra sotto il Castello di Vinci, conf. Monna Margherita donna di Bartolomeo Dragonetti (Cfr. ULIVI, *Sull'identità*, p. 35). Lavora questi pezzi “Cieo di Stefano”, un pezzo di bosco in l.d. Botro Aleano (Aliano – Bacchereto?), conf. eredi di *Venzo di Prete*. Una casa posta sulla piazza di Vinci nella quale abita con la famiglia, conf. Iacopo di Giuliano di Piero Bonaccorsi (*Ulivi*, p. 33). Un poco d'orto che si “seminerebbe con due scodelle di grano”.

a c. 430: una lista di aggiunte (una muletta piccina, una cavalla vecchia, venti pecore di pregio, una vacca con vitello). A c. 431 è interposta la portata di Antonio di Francesco Alberti di S. Lucia a Paterno (*Gente di L.*, p. 296).

- c. 434: Il soprascritto *Piero di Andrea Bartolini* è d'età di anni 16.

Monna Fiore sua madre a. 50

Monna sua sirocchia [sorella] a. 14

Deve dare annualmente staia 24 di grano a Monna Bertina sua avola “cioè madre fu di suo padre”.

[La portata fu scritta a preghiera e a richiesta di detto Piero e di *Antonio di Bartolino* suo zio carnale e *governatore* di Piero e di sua famiglia].

- *Barna di Nanni di Meo da Vinci*

Una casa con terra a *Tigliano*, conf. Piero di Bartolomeo di Lapo. Terra a *Capalle*. Una casetta nel Castello di Vinci. Terra boscata *alla Mignattaia*. Lavora i beni egli stesso.

Bocche

Barna di Nanni a.46
Monna Ghita sua madre a.86

Monna Niccolosa sua donna a.40

Fiore sua figliola a.16

Domenica sua figliola a.14

[La portata è scritta da Domenico di Bertone da Vinci].

- c. 138: *Marco di Venzo di Prete* e fratelli da Vinci [Nanni, Pippo, Meo]

Bocche

Marco di Venzo a.43

Meo di Venzo a.38

Pippo di Venzo a.34

Monna Francesca loro madre a.62

Monna Rosa moglie di Marco a.38

Maria e Fiorina figlie di Marco

Antonia donna di Meo a.25

Maddalena figliola di Meo a.2

Venzo figliolo di Meo mesi 4

Pippa donna di Pippo a.24

Benedetto figliolo di Pippo a.6

Pagolo di Pippo a.2

Nanni loro fratello d'età d'anni 20 “sta per fante con altrui”.

[La portata fu scritta da Domenico di Bertone].

- c. 5: *Nanni di Lapo Banti* [padre di Papino]

Una casa in l.d. in borgo, conf. Biagio di Nanni (*Gente di L.*, indice, p. 586).

Nella casa: pentole, orcioli, masserizie da pizzicagnolo. Possiede un'asina

Bocche

Nanni a.62

Caterina sua moglie a.45

Papino suo figlio a.28 [nel 1452 testimone al battesimo di Leonardo]

[La portata fu scritta da Biagio di Nanni da Vinci].

- c. 6: Simone di Venzo da Vinci, sarto abitante in Firenze.

ASFi, *Catasto*, 750

Segnato sul dorso: 1451

- c. 677: Ser Luca d'Antonio di Francesco da Vinci notaio fiorentino [della famiglia Ticci]

- c. 679: Ser Domenico di Antonio Bianconi possidente in Campo Zeppi. *Monna Caterina* sua donna ha 35 anni (*Gente di L.*, p. 45; *Ulivi*, p. 32)

- c. 721: *Piero di Andrea di Giovanni Buti* [padre dell'Accattabriga]. Ha casa e terra a Campo Zeppi.

Andrea “di cui non si ha novelle”.

- c. 739: *Piero di Domenico di Giovanni* (Cambini?)

Nel borgo di Vinci confina con casa con Antonio di Ser Piero di Ser Guido. Tra le bocche una Caterina sposata (?) col figlio di Antonio, di anni 29 [Notizia alquanto confusa. *Gente di L.*, pp. 30-31].

- c. 741: Matteo di Marco di Giovanni Buti: terra in Campo Zeppi.

- c. 745: *Antonio di Cambio* ha una figlia *Caterina* di anni 13 [*Ulivi*, pp. 40-41].

- c. 747: Pippo di Nardo: beni confinanti con Marco di Venzo e con Piero di

Andrea Bartolini

- c. 763: Marchione di Michele di Francesco Alberti di Vinci [*Gente di L.*, p. 293]. Tra i confinanti: Andrea del Cipollino

- c. 790: Stefano di Andrea Vezzosi a S. Amato ha un figlio di nome Vezzoso.

- c. 814: Piero di Monte di Pasquino. Ha mezza casa in Campo Zeppi, conf. Piero di Andrea di Giovanni Buti.

- c. 833: *Piero di Meo Vannucci*

- c. 835: *Meo di Nanni del Volpe* [*Gente di L.*, p. 339; BRUSCHI, *Ser Piero e Monna Chaterina*, pp. 223-224].

- c. 857: Nardo di Domenico tiene 30 capre da Papino di Nanni di Francesco Marchesi da Vinci.

- c. 858: *Piero di Andrea Bartolini*

Ha casa "per suo abitare" sulla piazza di Vinci. Pezzi di terra nella valle di Vinci; in l.d. Altano; un "poderettino" in l.d. Valdicicca (con un bue).

Bocche

Piero a.45

Madonna Menicha (Monna Domenica) sua donna a.36

Andrea suo figliolo a.20

Lisa sua figlia a.19

Monna Caterina donna di detto Andrea a.16

Bartolomeo suo figliolo a.10 [*Ulivi*, p. 32].

- c. 860: *Matteo di Bartolomeo Dini da Vinci*

Una parte di casa di abitazione con terra in l.d. al Poggiarello (Poggerello), conf. Piero di Andrea Bartolini, Vannuccio di Bartolomeo Dini [*Ulivi*, p. 35].

- c. 871: *Papino di Nanni* [Banti].

Ha casa nel borgo di Vinci, possiede diversi terreni e varie bestie. Ha 50 anni

Bocche

Nicolosa moglie a.40

Guglielmo figliolo a.10

Nanna sua sirocchia a.8

Giovanni suo fratello a.5

- c. 878: *Marco di Venzo da Vinci*

Possiede terreni, pezzi di bosco e una casetta nel borgo di Vinci, conf. Antonio di Ser Piero da Vinci, Domenico di Piero Cambini. Ha venduto terra in l.d. Vignale e Morteto a Piero di Biagio di Nanni Luparelli da Vinci [*Gente di L.*, p. 369].

Bocche

Un fratello di anni 70 [Pippo]

Pippa sua moglie

Betto [Benedetto] figliolo di Pippo

Pavolo di Pippo

Betta di Pippo

Nanni fratello di Marco a.50

Fiore sua donna a.36

[Il fratello Venzo nel 1448 risulta morto, *Gente di L.*, p. 149 – *Marchus olim Venzi*]

Maria figliola di Nanni a.16 (maritata)

Caterina figliola di Nanni a.14 [*Ulivi*, p. 32. Nella portata al Catasto del 1459: 18 anni!].

- c. 918: Michele e Salvi di Antonio di Salvi [*Gente di L.*, pp.148-149]

Possiede metà di una casa "per suo habitare" con Michele suo fratello nel Castello di Vinci.

- c. 932: Erede di Domenico di Bertone e Monna Lisa fu sua donna [testimoni al battesimo di Leonardo].

Monna Lisa a.60

Terra nella valle di S. Pantaleo

- c. 934: *Barna di Nanni di Meo* [marito di Monna Niccolosa, di Orbignano – *Malvolti, Alla ricerca*, p. 45].

Casa per suo abitare in l.d. Tigliano. Terreni a Tigliano, Capalle.

"Il detto Barna è morto più mesi fa [1451]. Lasciò i beni a Fiore sua figlia (e oggi donna di Nanni di Venzo fabbro a Vinci) e a Menica (Domenica) sua figlia" (e oggi donna di Piero di Malvolto da Vinci)".

- c. 948: *Meo di Antonio Martini* da Vinci.

- Ha casa nel borgo di Vinci e terre in Val di Streda e a Merizano, conf. Nanni di Luparello, Biagio di Nanni di Luparello, Papino di Nanni di Lapo Banti

- c. 949: "Beni acquistati come erede di Monna Pippa donna che fu di Antonio di Piero Martini mia madre".

ASFi, *Catasto*, 871 [1460]

- c. 17: Piero di Andrea

Antonio di Piero di Andrea di Giovanni (Buti)

[Accattabriga]

Antonio a.30

Monna Caterina sua donna

Piera e Maria sue figlie

[Monna *Caterina*: MADRE DI LEONARDO].

- c. 136: Iacopo di Piero di Giovanni Buti [fratello dell'Accattabriga?].

- c. 155: Meo di Piero di Bartolomeo a.40

Caterina sua donna a.40

Filippo figliolo [*Ulivi*, p. 33].

Catasto, 871, *aggiunte* [s.a.-1460?]

- c. 176: Marco di Venzo a.80 [1464?]

Bartolomea a.62

Pippo suo fratello a.66

Pippa sua donna a.52

Betto suo figliolo a.38

Pavolo suo figliolo a.38 (?)

Nanni di Venzo a.53

- c. 180: *Menico di Simone* [A Bacchereto (metà '400): Martinus Simonis, Johannes Simonis Monis. *Gente di L.*, p. 353, 354, 357].

Detto Menico vuole uscire dal Comune di Vinci e tornare a Bacchereto dove abita e dove ha tutti i beni. In quello di Vinci non ha più nulla.

- c. 211: *Nanni di Venzo di Prete* a.60 [s.a.]

- Fiore sua donna a.45
 Caterina figliola a.18 [Nel 1451 a.14; nel 1459 a.18!].
 Baldassarre figliolo a.20
 Simone figliolo a.7
 Monna figliola a.5
 - c. 251: Papino di Nanni di Lapo [Banti]
 Ha casa nel borgo di Vinci con bottega di orcioli a vendere [non menzionato
 in A. Vezzosi, *Leonardo e Bacchereto*]
Bocche
 Papino a.51
 Guglielmo a.20
 Giovanni a.14
 Giuliano a.6
 Francesco a.3
 Nanna a.17
 Maria a.10
 Caterina a.6
 Lena a.4
 Margherita a.3
 Niccolosa sua donna a.40
- *Piero di Andrea Bartolini* [Piero di Malvolto]. Ha casa nella piazza di Vinci, alcuni terreni e buoi, terra in l.d. Merizano.
Bocche
 Piero a.57 (a lato: *morto*) [s.a.]
 Monna Domenica sua donna a.43
 Andrea figliolo a.27
 Caterina donna di Andrea a.23 [*Ulivi*, p. 32: nel 1451 a.16, nel 1459 a.23]
 Bartolomeo figliolo di Piero a.17
 Cecca figliola di Andrea a.4
 Giovanni di Andrea a.2
- ASFi, *Catasto*, 1130 [1487]
Bartolomeo di Piero di Andrea Bartolini [figliolo di Piero di Malvolto]
Bocche di maschi
 Bartolomeo a.52
 Domenico figliolo di Bartolomeo a.23
 Piero figliolo di Bartolomeo a.20
 Guglielmo di Bartolomeo a.19
 Antonio figliolo di Bartolomeo a.6
 Francesco di Bartolomeo a.6 (?)
 Luca di Bartolomeo a.2
Bocche di femmine
 Violetta donna di Bartolomeo a.40
 Domenica madre di Bartolomeo a.70
 *
- ASFi, *Notarile Antecosimiano*, 12174 [1425]
 - Ser Luca di Francesco dei Ticci [Ser Luca di Antonio di Francesco dei Ticci]

- Testamento di "Franciscus olim Marchesis" del popolo di S. Lucia a Paterno. Viene menzionata una casa con cella in *Anchiano*.
 - *Notarile Antecosimiano*, 14488 [1422-1454]
 - c. 94: Testamento di "Antonius Dominici Niccholai vocatus Toncello" di Cappeliano (Cerreto Guidi).
 La moglie del testatore è "Caterina filia olim Nannis [...] de Vincio" [1446]
 - c. 96: Donna Bartolomea vedova "filia olim Martini Cionelli de Vitolino et uxor olim Dominici Nannis Bertini de Vitolino "delega Piero Lupi Cristofori come mundualdo. Dona a "Iacobo aliter Papo Antonii Francisci de Cerreto Guidi abitante a Vitolino" le sue doti [*Gente di L.*, p. 471, 475].
 - c. 97: [1446] Piero Lupi di Vitolini e Giustino di Antonio di Vinci fanno compromesso "in Arrigum Johannis de Alamania" [Arrigo di Giovanni tedesco, testimone al battesimo di Leonardo].
 - c. 98: Compromesso fra Arrigo di Giovanni tedesco ["de Alamania"] e Piero di Andrea del Vacca [padre dell'Accattabriga]
 - c. 98v: Vendita rogata a Vinci di una casa a Faltognano [1446].
 - c. 99: [1446] Atto pubblico "in castro Vinci". Presenti i testimoni Cambiuzzo Gherardi di S. Maria a Faltognano e Marco Venzi e Barna di Nanni di Meo di S. Croce di Vinci [*Gente di L.*, p. 339].
 - *Notarile Antecosimiano*, 1159
 Rogiti di Baldassarre Ser Pieri Zosi de Bacchereto
 - c. 20: [1455] Riunione dei popolani di S. Maria di Faltognano (Comune di Vinci, Diocesi di Pistoia, Contado di Firenze) per nominare il rettore della chiesa. Sono 16 nomi tra cui: Del Volpe, Vannucci, Cambiuzzi (*Gente di L.*, p. 339).
 - c. 22: Matteo olim Bartolomei dona a Vannuccio Bartolomei Dini una presa di terra in l.d. al Poggiarello e nella Valle, conf. Ant. Ser Pieri Ser Guidi [nonno di Leonardo], Pieri Andree Bartolini [*Gente di L.*, indice].
 - c. 26: Blaxius Nannis Luparelli de Vincio vende a Andrea Pippi Simonis di Vinci terra vitata in l.d. al Molino [*Gente*, indice].
 - c. 28: Acquisto di Iacopo di Nicola Cinelli di Faltognano di terra ulivata al Capannile.
 - c. 23: [1455] Riunione del popolo di Faltognano per eleggere il nuovo rettore. Sono 22 nominativi (nella precedente riunione erano 16, c. 20). Tra questi: Del Volpe, Cambiuzzi, Nardus Nannis Luparelli, Pippus Dominici Cinelli [*Gente*, p. 35, 339].
 - c. 36: [1456] In Vinci, Biagio di Nanni Luparelli [Per Piero di Biagio: *Gente*, p. 138] compra terra in l.d. Bosco Zampi. Ancora testimone per vendita di terra con Gaspare Giannini Tacchini e Antonio Pieri Andree [Accattabriga] tutti di Vinci [*Gente*, p. 27; *Ulivi*, p. 21].
 - c. 53: [1457] Pierus Andree Johannis Buti [padre dell'Accattabriga] del popolo di S. Pantaleone vende all'Opera di S. Maria al Pruno [Orbignano].
 - c. 55: Andrea Iacobi Niccolai Cinelli di Faltognano vende la metà di un podere con viti e olivi in l.d. al Capannile (Faltognano).
 - c. 70: Biagio Michaelis Brettonis fa testamento. Ricorda la moglie Maria e i figli Giovanni e Ludovico. Tra i testimoni: Andrea Pippi Venzi di Vinci.
 - c. 72: [1457] Testamento di presbiter Piero Guiducci [*Gente*, p. 43].
 - c. 86: Riunione dei popolani di S. Pietro "de Viturino" (Vitolini) per l'elezione del rettore della chiesa [*Gente*, pp. 473-476].

- c. 87: Acquisto degli Adimari.
 - c. 97: Transazioni e compromessi di Biagio di Michele Bretonis (o Bertonis).
 - c. 101: [1458] Biagio di Nanni Luparelli compra terra in l.d. al Borgo (Vinci).
 - c. 103: Nel Castello di Vinci “ad banchum iuris” con Bianconi, Buti. Tra i testimoni: “Donna Caterina f.[ilia] olim Nannis Lippi” [Ulivi, p. 35-36].
 - c. 106: In casa di Biagio di Nanni Luparelli di Vinci. Costui concede a Marco e Pippo Venzi un pezzo di terra vitato e olivato in l.d. al Vignale e Morteto.
 - c. 108: [1458] A Vinci, in casa Pieri Andree Bartolini [Piero di Malvolto]. Testimoni: Piero Andree Bartolini e Giovanni Francisci Gherardi di Vinci [Gente, p. 339].

“Donna Lorenza vidua f.[ilia] olim Chelini Ciuoli de Vincio et uxor olim Dominici Blaxi de Vincio et donna Lucia filia olim dicti Ser Chelini Ciuoli et uxor Mei Antoni Francisci de Vincio” esposero al notaio scrivente di essere prive di mundualdo e chiesero che fosse loro assegnato come tale Meo di Antonio di Francesco da Vinci [Lorenza e Lucia, figlie di Chellino Civoli (Ser), erano sorelle. Lucia era moglie di Meus Antonii Francisci “da Vinci” (ma originario di S. Lucia a Paterno), testimone al battesimo di Leonardo].

- c. 112: [1458] A Vinci, in casa di Donna Niccolosa moglie del fù Barna. Presenti i testimoni: Piero di Andrea di Giovanni Buti [padre dell’Accattabriga] e Meo di Antonio di Piero Martini [da E. Möller considerato testimone al battesimo di Leonardo].

Monna Niccolosa moglie del fù Barna di Nanni di Meo di S. Maria al Pruno [Orbignano] fece suo procuratore Piero di Andrea Bartolini e Nanni di Venzo.

In casa di Piero Bartolini, presenti Papino Pieri Iacobi [Gente, p. 383] e Salvatore Vannucci [Gente, p. 403], Matteo Nicholai Braccini [Gente, p. 34] di S. Lorenzo in Arniano vende a Piero Bartolini un pezzo di terra in l.d. Merizana ne Botri, conf. Benedetto Cei “de Viturino” [Gente, p. 487].

- c. 154: [1460] A Vinci, atto in casa di Ser Piero Bartolomei “aliter Pagneca”, sulla piazza del Comune.

- c. 161: A Vinci, atto in casa della testatrice. Presenti: Ser Andrea di Giuliano di Piero, rettore di S. Bartolomeo a Streda, Ser Donato di Nanni di S. Miniato, rettore della chiesa di S. Pantaleone, Antonio Pippi calzolaio, Guglielmo Papini Nannis, Cerbone Mattei Johanne Pieri aliter Pestello di Vinci.

Donna Niccolosa moglie già di Barna di Nanni di Vinci, inferma sul corpo ma lucida di mente (“sana mente et intellectu licet corpore languens”) fa testamento.

Raccomanda l’anima alla Vergine. Beneficia l’Opera di Santa Reparata di Firenze. Lascia a Nanna figliola di Nanni di Venzo e sua nipote una vacca. Lascia a Baldassarre figlio di Nanni di Venzo suo nipote un coltrone (“cultricem”) che ora ha nel suo letto. Lascia a Bartolomeo di Piero di Andrea Bartolini [figliolo di Piero di Malvolto] suo nipote un piumaccio da letto.

ASFi, *Notarile Antecosimiano*, 3455

n° 11: [1465] Riunione degli iscritti alla Società di S. Maria Maddalena nella chiesa di S. Maria al Pruno [Orbignano]. Sono 27 nomi e qualche cognome già formato: Cecchi, Lapi, Ciattini, Parentini, Mazzei, Bartolini.

Atto in Vinci in cui “Marchus et Pippus fratres carnales et filii olim Venzi” vendono a Antonio Blaxii Nannis Luparelli terra a Leano

n° 13: Ricordato conf. Antonio Tomaxi Minerbetti di Firenze [Gente, indice].

n° 14: [1466] A Vinci: Papinus olim Nannis Lapi Bantis

n° 16: Testimone Andrea Antoni Bartolini “de Vincio”

n° 17: “In ecclesia Sancti Donati de Greti” testimone: Baldassarre Nannis Venzi

- “Donna Dominica filia olim Mei Antoni Pieri Martini de Vincio e Nicolaus Vieri Antoni Nicoli Cambi “di S. Silvestro a Talbiano (?) di Prato si accordano per una questione di dote

- Menzionato Andrea Cambi di Vinci abitante a Montecatini e Antonio Blaxi Nanni Luparelli.

n° 20: In un matrimonio ricordato Marco olim Antoni Bartolini Luparelli di Vinci.

n° 24: Assemblea del popolo di S. Pietro a S. Amato (Vinci) per l’Opera della chiesa. Elenco con 25 nomi, tra cui Vezzosi, Martini, Paolo di Andrea Bartolini, Bianconi.

n° 28: [1466] In castro Vinci. Domenico di Antonio Bianconi e fratello Giovanni vendono a Piero di Michele di Vitolini [Gente, p. 471] un pezzo di terra in l.d. Merizano, conf. Piero di Andrea Bartolini, Cambiuzzi.

n° 29: Ricordo di Papino Nannis Lapi Bantis, in lite.

n° 32: Luparelli.

n° 33: Venzi.

n° 34: Testamento “del Volpe?”.

n° 40: Testamento di “presbiter Pierus quondam Bartolini Guidonis (Guiducci)” di Vinci.

Quaderno n. 4 [1469] Atti in Cerreto Guidi

- Papino di Nanni di Lapo Banti vende a uno di Vitolini, conf. lo Streda.

Quaderno n° 5 [1470] Atti in Cerreto Guidi

- Menzionato ‘Andrea olim Pieri Vannucci’ di Vinci [nel 1452 a Faltognano: Gente, p. 339].

- Carta sciolta al n° 20 [1470] A Vinci, testimone Simone di Nanni Venzi da Vinci

- Francesco Dominici Lotti ‘de Vincio’ vende a “Papino Nannis Lapi Bantis de Vincio” [ancora vivente] terra alle Ginestre [Ginestreto]

- Adimari e Vespucci a Cerreto

ASFi, *Notarile Antecosimiano*, 6173

Angelo di Iacopo di S. Gimignano

Sulla coperta: 1470-1482

- c. 22: Elezione del rettore della chiesa di S. Lorenzo di Arniano

- c. 27: [1471] Matrimonio di “Donna Lena filia Papini Nannis Bantis”.

- c. 28: [1471] Testamento di ‘Meus Nannis Vulpis’ [fratello di Giusto (Gente, p. 339); Baldassarre Iusti Nannis (clerico) (Ibidem, p. 53)].

- c. 32: Atto a S. Maria al Pruno (Orbignano) in l.d. alle Grabbie (alle Grotte?). Tra i presenti Antonius Johannis Simonis “aliter dictus Cipollino” (BRUSCHI, *La fede battesimale*, pp. 17-18, Gente, indice).

- c. 37: Riunione del popolo di S. Amato (fam. Martini, Bianconi e altre).

- c. 38: [1472] Testamento di ‘Iulianus olim Pieri Bartholomei’ del popolo di S. Maria di Faltognano [Nel 1455 è detto “di S. Lorenzo de Arniano” (Gente, p. 342)]. Sua moglie è Pippa e i figli sono Bartolomeo e Baldassarre.

- c. 40: [1472] Testamento di 'Andreas olim Antonii Johannis Simonis alias dictus Cipollino' di S. Maria al Pruno. Lascia alla moglie Antonia la dote. Lascia al figlio Sismondo e altri nati da Donna Margherita "già sua moglie" (prima moglie) e a Bernardo, Desiderio, Antonio e Alessandro nati da Antonia tutti gli altri beni.
- c. 45: [1472] Vendita di "Andrea olim Antonii Johannis Simonis alias Cipollino" di Orbignano. Diversi atti dei Banti, Bianconi, Venzi, *Telli*, Martini, Luparelli.
- c. 64: [1473] Matrimonio fra Ginevra figlia del fu Papino Giannini Tacchini che sposa Vincio del fu Giovanni Vinci *Telli* del popolo di S. Croce. I *Telli* compaiono spesso tra le carte di questo notaio.
- c. 75: [1473] "Papinus olim Nannis Lapi Bantis e Andreas olim Pieri Andree Bartolini".
- c. 86: Fam. Minerbetti in chiesa di S. Lorenzo di Arniano (*Gente*, p. 335).

ASFi, *Notarile Antecosimiano*, 3457

Benedetto Bonaccorsi da Fucecchio [1506-1512]

- c. 69: Ricordo [1521] dei figli di Ser Piero da Vinci: Antonio e Domenico, fratellastri di Leonardo.
- c. 60: Antonio di Ser Piero da Vinci, primogenito legittimo del notaio Ser Piero e primo fratellastro di Leonardo.
La fam. 'di Bertone' (Brettone) è ormai qualificata come 'Bertoni'.
- c. 56: Malvolti: "Johannes olim Andree Pieri Malvolti de Vincio" [1508] in l.d. a Ramaiano podesteria di S. Miniato.
- c. 60: [1508] Nel Castello di Vinci, in casa dell'erede di Ser Piero da Vinci. Donna Nanna [Luperelli] figliola di Giovanni di Biagio e moglie di Antonio di Ser Piero.
"Dominicus olim Michaelis de Bertonis de Vincio" [*Gente*, p.153].
- c. 61: [1509] "Andrea olim Mei Tonini et Johannes et Thomas fratres et filii Antoni Mei Tonini de Vincio", figli e nipoti di Meo di Tonino, testimone al battesimo di Leonardo
- c. 62: [1509] Lorenzo di Ser Piero di Antonio da Vinci [fratellastro di Leonardo] dà a livello un podere in l.d. Capannile [*Gente*, p. 406 ss.]. Si notano a margine vari appunti tardi (1722 e 1844), segno che il documento è stato visto e annotato nei secoli passati.
- c. 64: [1509] Atto stipulato nel castello di Empoli sotto i portici della piazza [In castro Emporii sub porticis platee]. "Mariottus et Franciscus fratres et filii olim Simonis Andree de Cipollinis de Vincio" ricevono una somma a titolo di dote.

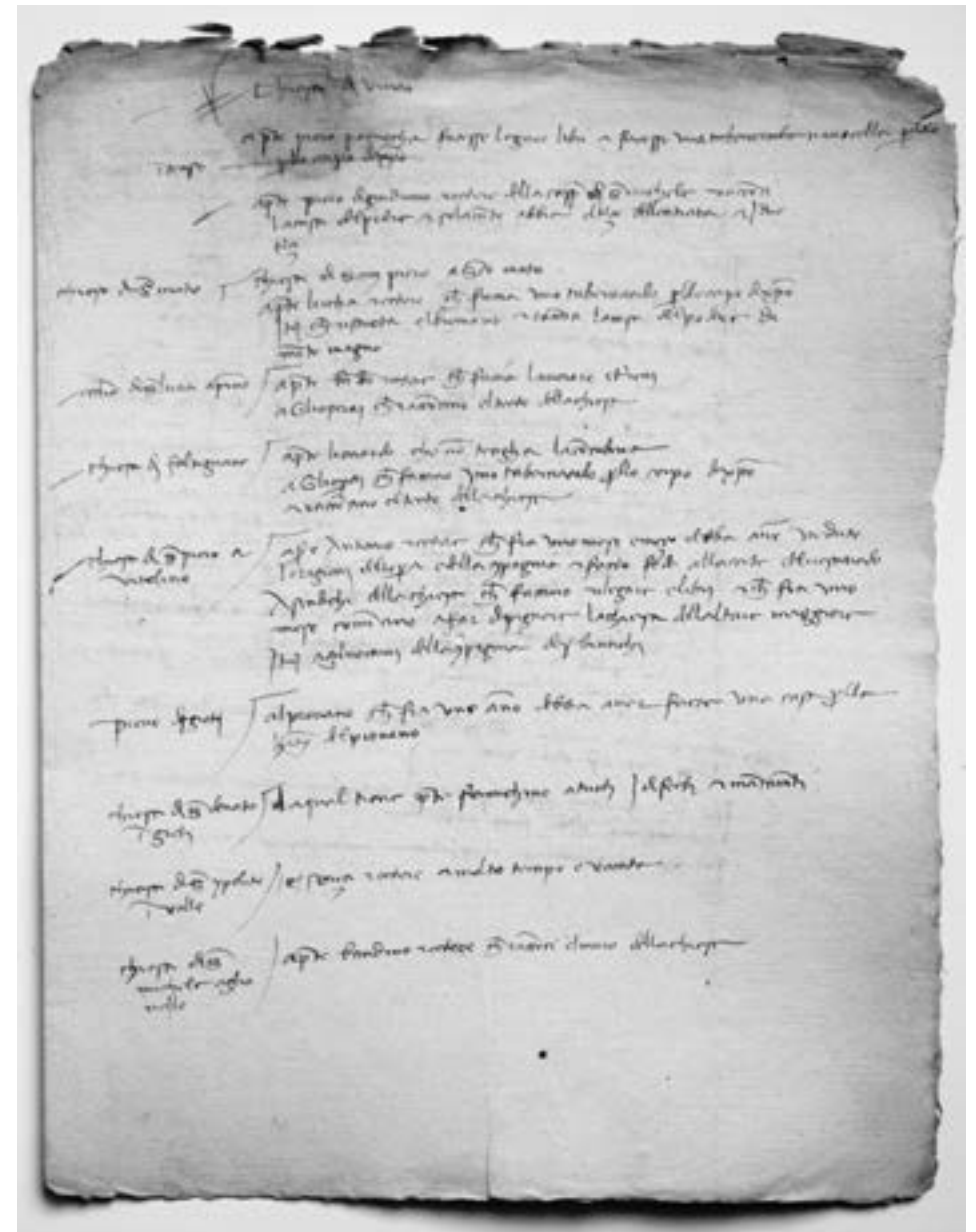


Fig. 1 – *Chiese di Vincio* (S. Amato, S. Lucia a Paterno, Faltognano, Vitolini, Pieve di Greti, S. Donato in Greti, S. Ippolito in valle, Aglianella), metà del Quattrocento. All'inizio, ricordo di prete Piero Pagnecha. Alla chiesa di Faltognano: "a Prete Lionardo che non tenga la concubina" (AVP, *Date* (1441-1506), 20 rosso, 2 ce. s. n.) [da M. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, p. 39].

“Il qual ciborio gostò scudi 600 [...]”^{*}.
Giorgio Vasari e il ciborio di San Zeno a Pistoia:
la riscoperta di un’architettura

COSTANTINO CECCANTI

Negli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento con la conclusione del concilio di Trento e l’emanazione delle Istruzioni di San Carlo Borromeo¹, anche in Toscana si pose il problema, di non facile soluzione, di adeguamento liturgico degli edifici chiesastici. I vecchi altari, così come i numerosi simulacri posizionati all’interno delle chiese, avrebbero dovuto lasciare il posto a moderne cappelle di aspetto classico o classicheggiante e ciascun edificio avrebbe dovuto contenere al suo interno un tempietto-ciborio destinato alla conservazione dell’Eucarestia, simbolo tangibile della presenza divina in terra. La città di Pistoia fu una delle prime all’interno dello Stato Fiorentino a recepire le direttive tridentine. Già nel 1565, il vescovo Giovanni Battista Ricasoli (1560-1572)², appartenente a una nobile famiglia fiorentina e che in passato era stato un importante esponente della curia romana³, incaricò Giorgio Vasari (1511-1574) di approntare un progetto di adeguamento per la Cattedrale di San Zeno. L’architetto aretino, per questa che fu la prima delle sue realizzazioni pistoiesi, ben lontana dalla complessità e dall’importanza del completamento della chiesa della Madonna dell’Umiltà, con la costruzione della grandiosa cupola, non compì nessun sopralluogo in città⁴. Comunque, resta una parte del carteggio epistolare intrattenuto con Giovanni Battista Ricasoli e avente come protagonista proprio l’adeguamento postconciliare della Cattedrale. Il vescovo desiderava espressamente la realizzazione di un ciborio che andasse a replicare in maniera piuttosto puntuale quello realizzato da Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta (1410-1480)⁵ per la chiesa di Santa Maria della Scala tra il 1467 e il 1472 e poi trasferito nella Cattedrale di Santa Maria Assunta a Siena, nel 1506.

Le risorse economiche dovevano essere limitate, tant’è che invece del bronzo impiegato a Siena si utilizzò il più economico legno. Accanto a Vasari, prestaro-

^{*} Arferuoli 1619: “[...] Alli dieci di maggio si trovò da vendere il ciborio e gl’angeli che erano già su l’altar maggiore del Duomo, ma i canonici non volseno perché speravano, che morto il vescovo, si mutasse l’altare, e si rimettesse il ciborio e gl’angeli come stavano prima. Il qual ciborio gostò scudi 600, e gl’angeli scudi 140, e quelle pitture che vi sono sì belle, son di Giorgino d’Arezzo. [...]”

¹ Borromeo 1577. Per quanto pensate per essere applicate nell’Arcidiocesi di Milano, le *Instructionum Fabricae* furono applicate anche altrove, data la loro semplice natura esplicativa.

² Per un inquadramento complessivo della figura di Giovanni Battista Ricasoli, cfr. Calonaci 2016.

³ Ibidem.

⁴ Nei documenti relativi all’intervento, non compare mai alcun accenno a sopralluoghi compiuti da Giorgio Vasari nel cantiere del riallestimento della Cattedrale di San Zeno.

⁵ Sul ciborio, si veda il sempre attuale Pfeiffer 1975.

no la loro opera i legnaioli Dionigi Nigetti⁶ e Ceseri di Vinci Pieri⁷ che, oltre al tempietto vero e proprio, dovevano realizzare due maestosi angeli reggicero che lo affiancassero. Il programma di allestimento concepito dal Vasari comprendeva anche il nuovo pergamo, di cui parleremo più avanti, ed era, probabilmente, connesso alla modifica del coro ligneo dovuto a Ventura Vitoni (1442-1522)⁸ e realizzato, presumibilmente, negli anni Settanta del secolo XV⁹, al centro del quale venne inserito l'enigmatico dipinto del pistoiese Jacopo Centi (1504-post 1567)¹⁰ raffigurante *l'Elemosina di San Zeno*, nel quale una scena sacra è immaginata svolgersi in una città rinascimentale dominata da un maestoso tempio a pianta centrale su tre livelli, completo di sculture, finestre serliane, volute e cupola con lanterna.

Il ciborio vero e proprio, messo in opera nell'arco di pochi mesi¹¹, ebbe una storia tanto breve quanto complessa: nell'arco di pochi anni, a causa, probabilmente, della scarsa qualità del materiale con cui era stato costruito, già minacciava rovina e dopo la ricostruzione della tribuna del Duomo da parte di Jacopo Lafri (1544-1620)¹², avvenuta nei primissimi anni del Seicento, venne dapprima rimosso, forse portato in Sacrestia¹³, poi, parzialmente smontato e smembrato¹⁴, ceduto ai frati di San Lorenzo¹⁵ e, successivamente, disperso¹⁶. Di questo apparato, pressoché avvolto nel mistero, restavano soltanto i piccoli dipinti di Giovanni Battista Naldini (1535-1591)¹⁷, tre collocati del tempietto vero e proprio, un *Crocifisso fra i dolenti*, che fungeva da sportellino, e due *Angeli*, oltre a altri dipinti, probabilmente collocati in una sorta di predella. Le tavolette del Naldini si trovano, dall'inizio del Novecento, all'interno del Museo Civico di Pistoia¹⁸, mentre gli angeli reggicero, a dire il vero di non grande accuratezza esecutiva e di scarsa espressività, erano rimasti di pertinenza della Cattedrale e sono stati ricollocati da non molti anni nel presbiterio della stessa; inoltre, si ignorava totalmente quale

⁶ Il suo nome completo era Dionigi di Matteo della Neghittosa, padre del noto architetto Matteo Nigetti (1570-1649). Cfr. Ceccanti 2011, p. 248.

⁷ Ibidem.

⁸ Su Ventura Vitoni si veda il recente Ceccanti 2020.

⁹ Morolli 1977, p. 62.

¹⁰ Sul dipinto è presente un accenno in Acidini Luchinat 2003, p. 125. Su Jacopo Centi cfr. Strocchi 1979 e il recente Nesi 2021.

¹¹ Ceccanti 2011, p. 247.

¹² Ceccanti 2013a, pp. 134 e 135.

¹³ Arferuoli 1619, vol. II, p. 255.

¹⁴ Archivio di Stato di Pistoia, Fioravanti, Vacchettone, 20 aprile 1619: "fu proposto come il Pievano di S. Andrea che fa rassettare la sua chiesa, haverebbe comperato/ il ciborio del Duomo [...]."

¹⁵ Archivio della Cattedrale di Pistoia, L- 19, c. c. 35d.: "A di 16 d'aprile 1668. A entrata di denari generali, lire dugento tre da Convento e Frati di S. Lorenzo di questa città, che tanti sono per retrato e valuta del ciborio grande di nostra cattedrale, quale non serviva più per la nostra cattedrale, e per essere andato quasi a male affatto, se n'è cavato solo la detta somma, così prezioso e vendutoli da sig.ri can.ci commissionarij del Rev.mo Capitolo [...]."

¹⁶ Probabilmente, quanto rimaneva del ciborio venne distrutto a seguito della soppressione del Convento di San Lorenzo, nel 1808. Non se ne trova traccia nella documentazione d'archivio conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese, 196.

¹⁷ Fontana 2012.

¹⁸ Cfr. Acidini Luchinat 1982, pp. 87-88.

potesse essere l'assetto del tempietto vero e proprio. In occasione delle mostre vasariane del 2011, venne proposto un parallelo tra il ciborio pistoiese e quello, fortunatamente ancora esistente, di Santa Croce¹⁹, arrivando a ipotizzare una simile scansione planimetrica e compositiva. Il tempietto fiorentino è un'architettura lignea a pianta ottagonale, con possenti colonne libere agli angoli e una copertura che ricorda quella della cupola brunelleschiana di Santa Maria del Fiore.

Tuttavia, nello stesso 2011, è stato individuato il progetto vasariano per il ciborio pistoiese²⁰: conservato a Firenze presso il Museo Horne e acquistato dallo stesso Herbert Percy Horne (1864-1916) dall'antiquario londinese Parsons il 15 aprile 1904²¹, da provenienza ignota; l'accurato elaborato, realizzato a riga e squadra, permette di allontanare in maniera piuttosto decisa il ciborio pistoiese da quello di Santa Croce e di avvicinarlo a quello della Cattedrale di Siena, di cui lo stesso Giovanni Battista Ricasoli aveva chiesto una sorta di replica. Si trattava di un tempietto a base ottagonale, sostenuto da uno stelo e connotato dalla presenza di colonne libere agli angoli, volute di sapore michelangiolesco e da una copertura a pagoda che era un esplicito omaggio a quella della lanterna della Sagrestia Nuova. Un apparato scultoreo, oggi completamente disperso, constava di diverse figure a tutto tondo collocate intorno allo stelo, con un aspetto che richiamava quello dei prigionieri di Michelangelo e attorno al tempietto. Ci sono numerosi particolari che permettono inoltre di puntualizzare come il progetto Horne sia riferibile proprio al ciborio di San Zeno: in posizione centrale è raffigurato uno sportellino dove è schizzato un crocefisso che quindi richiama in maniera diretta lo sportellino dipinto da Giovan Battista Naldini, oggi conservato presso il Museo Civico di Pistoia. Un'altra connessione con la città sta nella presenza, nella porzione alta dello stelo, di una conchiglia evidente omaggio al culto jacobeo, così importante per la città e per la sua chiesa.

Il manufatto, di sicuro interesse, presentava numerosi dettagli di schietta deviazione vasariana: possiamo, infatti, notare che il portale posto nella porzione inferiore è caratterizzato da un fastigio superiore connotato da due volute a schiena di delfino il cui aspetto è pressoché identico a quello delle volute poste al di sopra delle finestre del loggiato degli Uffizi, mentre le volute che serrano la porzione centrale del tempietto sono un omaggio alla lanterna della Sagrestia Nuova e saranno riprese numerose volte nelle architetture pistoiesi della Controriforma, a partire dagli altari che Jacopo Lafri, avversario dichiarato di Vasari²², che, diversi decenni dopo la morte dell'Aretino, riprese il loro modello negli altari gentilizi che si approntarono nelle chiese di San Francesco²³, di San Domenico²⁴ e di San Lorenzo²⁵. Tornando al ciborio di San Zeno, certamente

¹⁹ Vossilla 2011, pp. 398 e 399.

²⁰ Ceccanti 2011.

²¹ Tali informazioni sono scritte a matita sul verso del foglio.

²² Jacopo Lafri stese, nel 1620, una polemica relazione tecnica sui dissesti statici della cupola della Madonna dell'Umiltà, accusandolo di imperizia. Si veda in proposito Ceccanti 2013b, p. 85 e la trascrizione integrale della relazione alle pp. 91-93.

²³ Ivi, pp. 135 e 136.

²⁴ Ivi, pp. 136 e 137.

²⁵ Ivi, p. 137. Anche la chiesa di San Pier Maggiore fu interessata da un primo adeguamento in senso controriformistico, assai prima della ricostruzione dell'interno, attuata da Tommaso Ramignani. Di

la cattiva qualità del manufatto dovette essere chiara fin dai primi anni, tuttavia questo come anche, come vedremo tra poco, il pulpito dovette esercitare una certa influenza sull'architettura pistoiese dei decenni a cavallo tra Cinquecento e Seicento. Abbiamo appena visto la ripresa di alcuni suoi elementi negli altari ma è legittimo pensare che i numerosi cibori lignei approntati in quel periodo delle chiese pistoiesi, quasi tutti poi sostituiti, tra Seicento e Settecento, da più preziosi e anche più stabili manufatti in pietra o in metallo, dovevano certamente essere debitori nei suoi confronti da un punto di vista architettonico. Tra questi spiccava il ciborio, anch'esso scomparso, che il legnaiolo Jacopo di Giovanni Desideri, cugino dello stesso Jacopo Lafri, approntò per la chiesa di San Francesco²⁶ su commissione del nobiluomo Antonio Pagani. Desideri dovette passare i mesi di luglio e agosto del 1579 all'interno del convento di San Francesco per realizzare la piccola fabbrica architettonica: infatti, il contratto per la sua realizzazione vedeva addirittura la presenza di testimoni che dovevano in un qualche modo asseverare la buona riuscita dell'incarico. Tra questi era presente lo stesso Jacopo Lafri che non solo fu il protagonista dell'adeguamento post-conciliare di San Francesco ma era anche l'architetto di fiducia di Antonio Pagani, dal momento che nei primi anni del XVII secolo gli costruì una sontuosa dimora, il palazzo oggi noto come Cancellieri Nuovo²⁷, che costituisce uno dei più interessanti esempi di edificio patrizio della Toscana della sua epoca. Anche in questo manufatto, sono presenti numerosi rimandi all'architettura vasariana: in questo caso spiccano le mensole angolari dell'ultimo livello, che sono un esplicito richiamo a quelle poste sulla facciata degli Uffizi.

Pur essendo stata un'architettura così importante per la città di Pistoia, il ciborio vasariano, sia per la precarietà delle sue condizioni, sia perché all'interno della nuova tribuna lafriana costituiva un ormai datato richiamo a un'epoca precedente, venne, come prima ricordato, smontato e disperso nel Seicento e di esso quasi si perse memoria, tant'è che, fino a pochi anni, fa l'unico collegamento che si stabiliva tra Giorgio Vasari e Pistoia era quello in relazione alla costruzione della cupola della Madonna dell'Umiltà.

Se, quindi, del ciborio a oggi resta il progetto e sopravvive gran parte dell'apparato decorativo, tra cui gli eleganti dipinti del Naldini e i meno eleganti angeli dei legnaioli Nigetti e Pieri, il pulpito vasariano della Cattedrale si conserva nella sua interezza. La tradizione lo indica, senza dubbio, come opera dell'architetto aretino²⁸ tuttavia, a differenza che per il ciborio, non si conosceva alcun tipo di documentazione diretta che vedesse Giorgio Vasari coinvolto nella sua progettazione e, inoltre, è opportuno aggiungere che, a dispetto del suo assetto generale, certamente aggiornato rispetto alle tendenze architettoniche fiorentine degli anni Sessanta del Cinquecento, alcuni dettagli compositivi ed esecutivi appaiono francamente attardati e persino goffi, tant'è che era possibile metterne in dubbio la paternità²⁹. Tuttavia, la documentazione d'archivio, venuta alla luce ancora una

questa fase, restano l'interessante altare di Santa Eulalia, sotto giuspatronato Visconti, realizzato nel 1638.

²⁶ Ivi, p. 143, nota 45.

²⁷ Ivi, pp. 127-129.

²⁸ Acidini 2003, pp. 80 e 81.

²⁹ Ceccanti 2010, pp. 21 e 22, dove si ipotizzava un possibile coinvolgimento di Jacopo Lafri nel

volta nel 2011³⁰, ha confermato che, senza ombra di dubbio, il progetto del pergamo si deve a Vasari e che quindi gli elementi arcaizzanti, come i fioroni posti nel collarino delle colonne e quelli nell'intradosso del solaio, possono essere forse dovuti alla libera interpretazione di maestranze locali, così come all'impiego di scalpellini non troppo qualificati è ascrivibile la scarsa qualità di alcuni particolari esecutivi. Detto questo, il pergamo, connotato dall'interessante impiego di marmo bianco apuano, alternato al marmo rosso di Monsummano, costituisce un'interessantissima presenza all'interno della Cattedrale di San Zeno e può essere, senza riserve, considerato come l'ultimo discendente della lunga serie di importanti pulpiti cittadini in pietra che parte da quello di San Michele in Groppoli e passa per il pulpito di Giovanni Pisano (1248 circa-1315 circa) in Sant'Andrea.

Se il ciborio vasariano costituì il capostipite di una vasta serie di tempietti lignei costruiti in città, il pulpito restò invece un esempio isolato: i pergami realizzati successivamente vennero costruiti in legno – quasi come si trattasse di grandi elementi mobili di arredo liturgico – come nel caso di quello della Madonna dell'Umiltà³¹ di Jacopo Lafri o quelli, ancora più tardi, di Sant'Ignazio e di San Prospero, e senza alcun tipo di legame di tipo progettuale o compositivo con quello della Cattedrale di San Zeno.

Fu, invece, nel contado, che il modello del pulpito vasariano su replicato, seppur con qualche variazione. Un esempio da citare è quello del pulpito della chiesa di San Pietro a Candeglia, un paese collocato sulle prime falde collinari a nord-est di Pistoia. In questo caso il manufatto, addossato a parete e a sbalzo, è costruito in legno e fu realizzato nel 1654 su commissione del priore e rettore della parrocchia Andrea di Antonio Cecchi e del poco noto maestro Cristofano di Antonio Leoni³². Ci sono nei suoi elementi decorativi diversi rimandi al pulpito di San Zeno, a dimostrazione di come in questa parrocchia suburbana ci fosse la volontà di richiamare l'illustre esempio della Cattedrale.

Comunque, fu soprattutto nel vasto territorio della Montagna Pistoiese che il pulpito vasariano di San Zeno costituì un modello da imitare. Nella chiesa di San Bartolomeo a Cutigliano³³, importante centro della zona, paese sede del Capitanato della Montagna³⁴ e ricco di opere d'arte già dal Primo Rinascimento, il possidente Giuliano di Antonio Giannini³⁵ incaricò uno sconosciuto scalpellino di realizzare una vera e propria copia dell'esempio pistoiese. Le differenze sono

completamento del manufatto.

³⁰ Palesati 2013, pp. 79-98.

³¹ Ceccanti 2013a, p.139.

³² Un'epigrafe dedicatoria posta alla base del pulpito così recita: "P. ANDREA DI ANTONIO CECCHI RET E PRIORE E M^o CRISTOFANO DI ANTONIO LEONI FECERO P. LORO DEVOTIONE". Nella porzione centrale del manufatto si legge: "AD MDCLIII".

³³ Nonostante l'importanza dell'edificio e delle opere che vi sono conservate, non esiste una monografia specifica sulla chiesa di San Bartolomeo a Cutigliano.

³⁴ *Provisione del cardinale gran duca di Toscana per il nuovo Capitanato di Montagna, pubblicatasi in Balìa il dì 10 di giugno del 1588* 1588.

³⁵ Nulla si conosce su questo personaggio, che volle essere ricordato sull'epigrafe posta sul pulpito: "D.O.M. MAG.^o BEN.^o AD MA^{EM} TEPI ORNATV IVLIANVS GIANINIVS CVTILI^{IS} POSVIT ANNO HV^{IVS} SA^{IS} MDCXXX" così come nel fregio posto nella copertura lignea del pulpito: "IVLIANVS ANTONI GIANNINIVS III".

nel materiale impiegato, la pietra serena in luogo del marmo bianco apuano e di quello rosso di Monsummano, e in una minore accuratezza esecutiva, ma la forma e le dimensioni sono pressoché identiche. Il pulpito di San Bartolomeo è una testimonianza del legame fortissimo che intercorreva tra la città di Pistoia e Cutigliano, da sempre avamposto pistoiese nell'alta Val di Lima. Ancor più sorprendente è il caso del pulpito collocato nella pieve vecchia della Santissima Annunziata (già di Santa Maria) di Piteglio, realizzato nella prima metà del XVII secolo. A differenza di Cutigliano, Piteglio era un paese della Montagna Pistoiense piuttosto povero, lontano dalle grandi vie di comunicazione e privo delle rilevanti committenze artistiche presenti nella località vicina. All'interno della pieve della Santissima Annunziata, venne approntato, a destra, circa a metà della navata unica, un pulpito a parete in pietra serena, di realizzazione e di esecuzione in verità alquanto scadenti, che riprende, nella forma, il pulpito pistoiense, a dimostrazione di come questi territori sentissero in maniera molto forte non tanto il legame con lo Stato Toscano e quindi con Firenze quanto con l'antica capitale dello stato comunale, di cui erano stati avamposti.

Certamente, la vicenda degli interventi vasariani all'interno della Cattedrale di San Zeno, nonostante la sua complessità, costituisce un episodio minore nella vastissima serie di realizzazioni dell'architetto aretino, tuttavia è alquanto significativa, perché costituisce una testimonianza assai precoce della penetrazione dell'architettura cosimiana nelle grandi città della Toscana ducale e perché è stato precursore sia del grande intervento presso la Madonna dell'Umiltà, sia degli adeguamenti in senso controriformistico delle chiese pistoiesi. È, inoltre, in caso interessante poiché testimonia di come un'architettura come il ciborio, che della sistemazione vasariana era certamente il fulcro, pur scomparsa da secoli e quasi dimenticata, possa in un certo senso rinascere grazie alla ricerca d'archivio, che ha permesso di gettare luce su uno dei capitoli meno indagati e più oscuri della folgorante carriera architettonica di Giorgio Vasari.

Bibliografia

- ACIDINI LUCHINAT, Cristina (1982), *Due tavolette di Giovanni Battista Naldini*, in Mazzi Maria Cecilia, a cura di, *Il Museo Civico di Pistoia*, Firenze, La Nuova Italia.
- ACIDINI LUCHINAT, Cristina (2003), *La cattedrale di San Zeno a Pistoia*, Cinisello Balsamo, Silvana.
- ARFERUOLI, PANDOLFO (1619), *Storia della città di Pistoia*, vol. II, p. 255, Pistoia.
- BELLUZZI, AMEDEO (1993), *Giuliano da Sangallo e la chiesa della Madonna a Pistoia*, Firenze, Alinea.
- BORROMEO, CARLO (1577), *Instructionum Fabricae et Supellectilis ecclesiasticae, Libri II*, Milano.
- CALONACI, STEFANO (2016), *Ricasoli, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 87, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, *ad vocem*.
- CECCANTI, COSTANTINO (2010), *Jacopo Lafri. Architetto*, Pistoia, Brigata del

Leoncino.

- CECCANTI, COSTANTINO (2011), *Il ciborio vasariano della Cattedrale di San Zeno in un disegno del Museo Horne e in un dipinto di Benedetto Veli*, in "Bullettino Storico Pistoiense", a. CXIII, 3° s., n. XLVI.
- CECCANTI, COSTANTINO (2013a), *La vicenda architettonica di Jacopo Lafri nel Granducato di Toscana tra Vasari e Giambologna nei secoli XVI e XVII*, in "Bollettino d'Arte", a. CI, s. VII, 14, aprile-giugno 2012 (2013).
- CECCANTI, COSTANTINO (2013b), *L'architetto Jacopo Lafri, cittadino pistoiense e la sua famiglia*, in "Storialocale", 21.2013.
- CECCANTI, COSTANTINO (2020), *Vitoni, Ventura*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 99, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, *ad vocem*.
- FONTANA, MAURO VINCENZO (2012), *Naldini, Giovambattista, detto Battista Degli Innocenti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 77 Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, *ad vocem*.
- MOROLLI, GABRIELE, *Opere d'intaglio*, in Buscioni, Maria Cristina, a cura di, (1977) *Ventura Vitoni e il Rinascimento a Pistoia*, catalogo della mostra (Pistoia, 1977), Pistoia, Edizioni del Comune di Pistoia, pp. 61-64.
- NESI, ALESSANDRO (2021), *Jacopo Centi detto Papoceto. Pistoia, e non Verona!*, Firenze, Maniera.
- PALESATI, ANTONIO (2012), *Il progetto vasariano per il pergamo di San Zeno, il corpo di Michelangelo a Firenze e il ruolo del Vasari, e altri documenti*, in Esseni, Simona, Lepri, Nicoletta, Pagnini, Maria Camilla, (a cura di), *Giorgio Vasari tra capitale medicea e città del dominio*, atti del convegno, (Pistoia, 2011), Firenze, Edifir.
- PFEIFFER, ANDREAS (1975), *Das Ciborium im Sieneser Dom. Untersuchungen zur Bronzeplastik Vecchiettas*, tesi di laurea, Philipps-Universität Marburg, Marburg.
- Provisione del cardinale gran duca di Toscana per il nuovo Capitanato di Montagna, pubblicatasi in Balìa il di 10 di giugno del 1588* (1588), Firenze.
- STROCCHI, MARIA LUISA (1979), *Centi, Iacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 23, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, *ad vocem*.
- VOSSILLA, FRANCESCO (2011), *Ciborio*, in Conforti Claudia, (a cura di), *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze, 2011).



Fig. 1: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, Ciborio della Cattedrale di Siena, 1467-1472 (immagine del Primo Novecento).

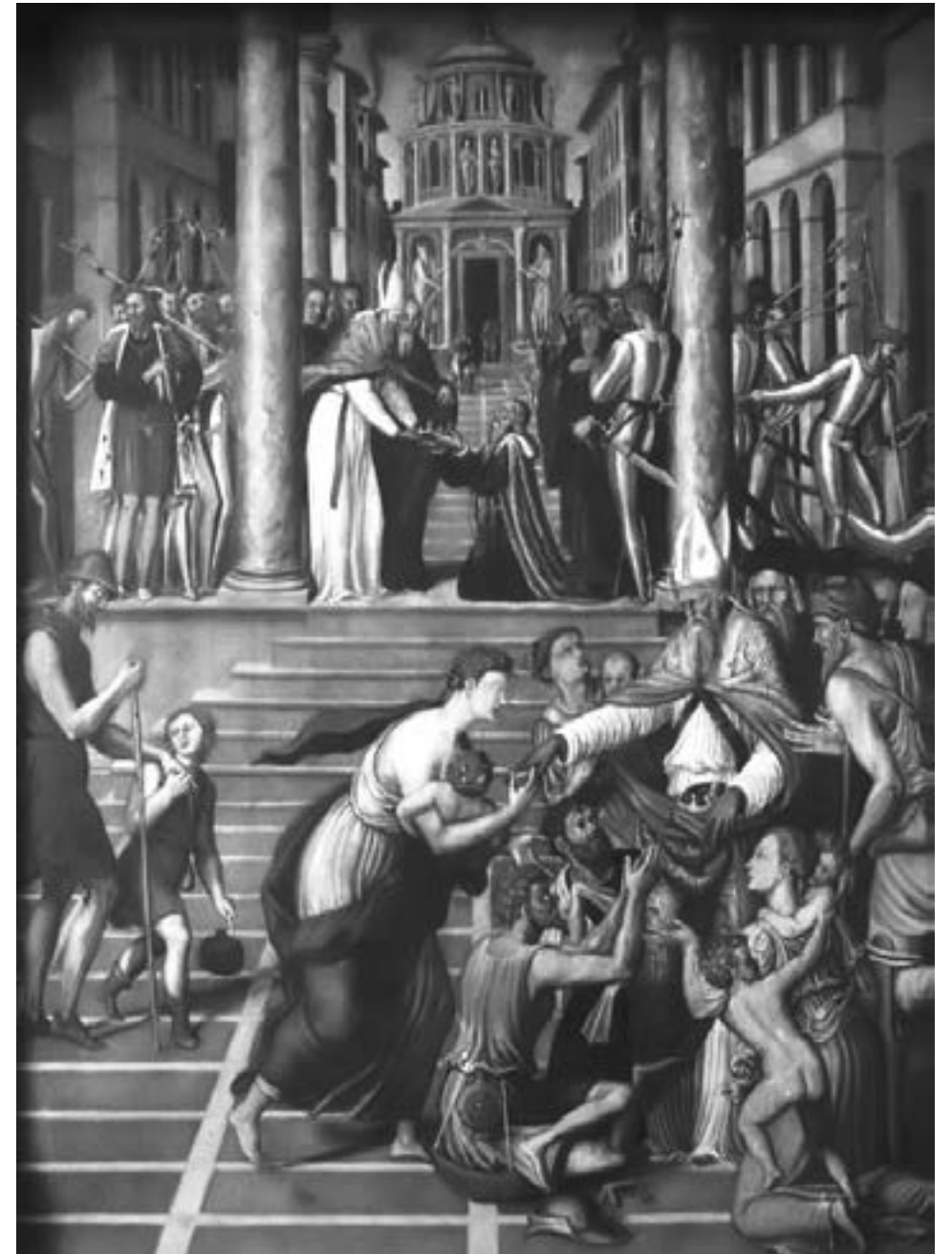


Fig. 2: Jacopo Centi, *L'Elemosina di San Zeno*, 1566, Pistoia, Cattedrale di San Zeno.



Fig. 3: *L'elemosina di San Zeno* all'interno degli stalli del coro ligneo rimontato dopo la costruzione della tribuna lafriana della Cattedrale di San Zeno a Pistoia.

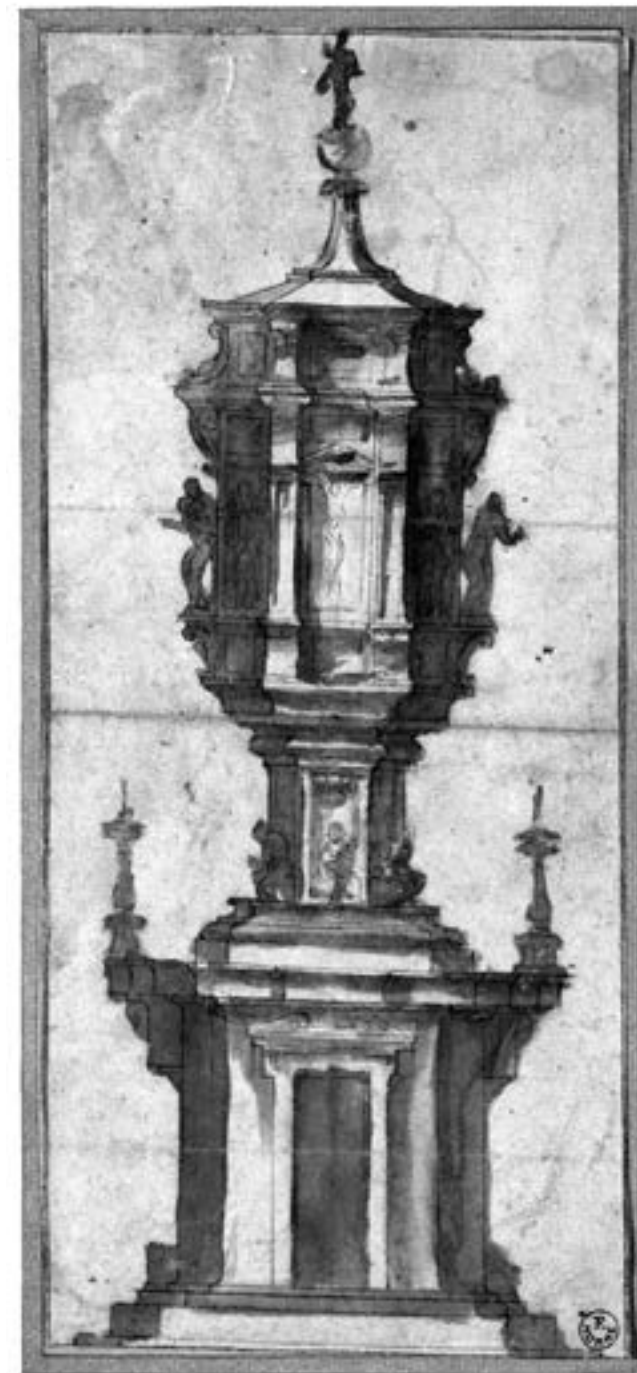


Fig. 4: Giorgio Vasari, *Ciborio*, Firenze, Museo Horne 5556, matita, acquerello su carta, mm 290x135. (Autorizzazione alla pubblicazione Museo Horne 23/09/2021)



Fig. 5: Ricostruzione ipotetica dell'assetto del Ciborio vasariano dopo la costruzione della tribuna lafriana della Cattedrale di San Zeno a Pistoia.



Fig. 6: Giovanni Battista Naldini, *Il Crocifisso*, 1566, Pistoia, Museo Civico.

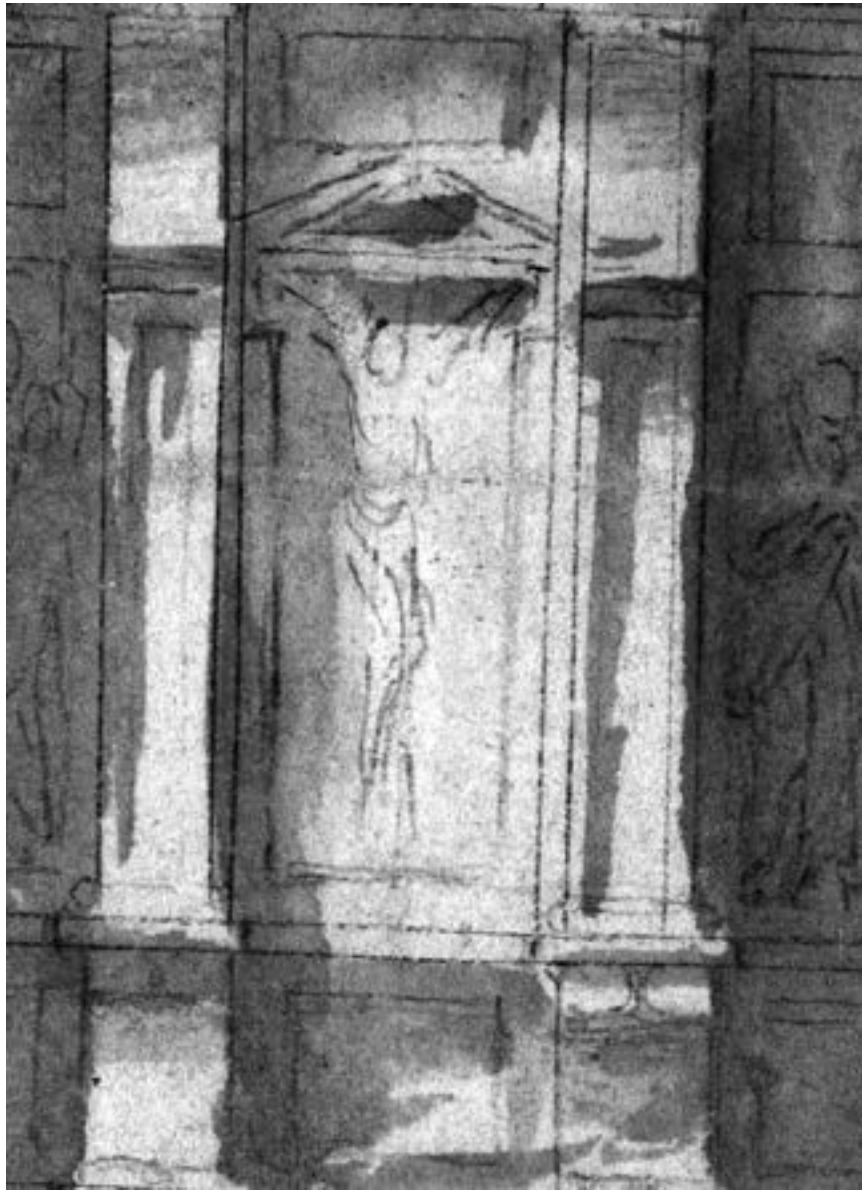


Fig. 7: Giorgio Vasari, *Ciborio*, Firenze, Museo Home 5556, particolare.



Fig. 8: La lanterna della Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze, progettata da Michelangelo Buonarroti, 1520 circa.



Fig. 9: La chiesa di San Francesco a Pistoia intorno al 1950.



Fig. 10: L'altare di Sant'Eulalia, posto sotto il giustpatronato della famiglia Visconti, realizzato nel 1638 secondo il modello degli altari lafriani della controfacciata di San Francesco, in San Pier Maggiore a Pistoia.



Fig. 11: Giorgio Vasari, Pulpito della Cattedrale di San Zeno a Pistoia, 1559 e seguenti.



Fig. 12: Giorgio Vasari, Pulpito della Cattedrale di San Zeno a Pistoia, particolare.



Fig. 13: Particolare della tribuna della Cattedrale di San Zeno a Pistoia, progettata da Jacopo Lafri, 1600 e seguenti.



Fig. 14: Il pulpito ligneo della chiesa di San Pietro a Candeglia, XVII secolo.



Fig. 15: Vista della navata della chiesa di San Bartolomeo a Cutigliano.



Fig. 16: Pulpito della chiesa di San Bartolomeo a Cutigliano, 1630.



Fig. 17: Pieve vecchia della Santissima Annunziata (già di Santa Maria) di Piteglio, vista della navata verso la controfacciata.

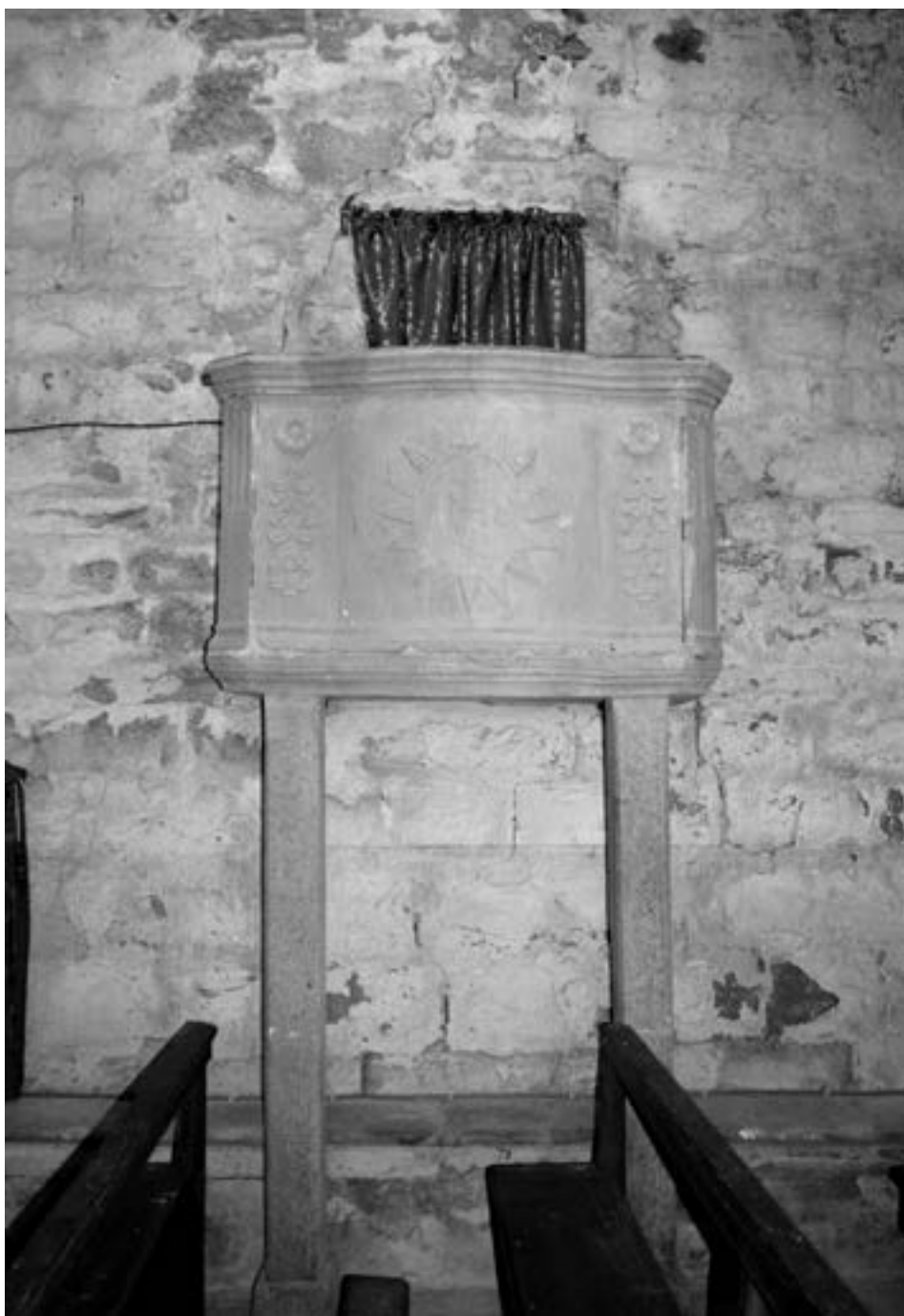


Fig. 18: Pulpito della pieve vecchia della Santissima Annunziata (già di Santa Maria) di Piteglio, prima metà del XVII secolo.

Zriba el-Alia: storia e architettura berbera in Tunisia

LAMIA HADDA

Le esperienze costruttive tradizionali dei villaggi arroccati sui rilievi delle pendici montuose e collinari rappresentano ancora oggi una cultura architettonica tipica dell'Africa settentrionale. La grande parte dei borghi berberi abbandonati del centro-nord della Tunisia costituiscono degli insediamenti ricchi di beni materiali e immateriali. Le tradizioni locali legate alla vita quotidiana degli abitanti e dei loro costumi sono purtroppo dimenticate e poco considerate. La lettura del sito attraverso l'architettura e il savoir-faire della popolazione riflette la ricchezza di un'eredità ancora parzialmente intatta. I villaggi sono stati quasi tutti svuotati dai loro abitanti negli anni Sessanta, in seguito allo sviluppo di nuove città nella pianura. Tuttavia, la diserzione di questi insediamenti ha permesso la conservazione delle loro caratteristiche originali. Sulla base dello studio morfologico e della documentazione storica e grafica del sito di Zriba el-Alia, il presente lavoro mette in evidenza un patrimonio architettonico mediterraneo alquanto sconosciuto, nella speranza di coltivare la memoria di questi lontani messaggi della pietra e dell'uso ingegnoso dei materiali diventando così testimoni emblematici della vita dei monumenti a cui appartengono.

Il villaggio berbero di Zriba el-Alia fa parte del governatorato di Zaghuan ed è posto a 68 km dalla capitale al nord-est della Tunisia. Situato nello spartiacque di Oued Hammam, questa regione è caratterizzata da un rilievo accidentato del terreno posto nel cuore di una vasta pianura, dove si trovano anche altri due piccoli centri abitati, Zriba Hammam e Zriba nuova. Beneficia di una situazione piuttosto privilegiata poiché è una destinazione del turismo locale per la presenza di un rinomato centro termale, che rafforzerebbe il suo ruolo urbano ed economico rispetto alle altre città della regione.

Zriba el-Alia è caratterizzata dal suo aspetto rurale e difensivo, simile a una fortezza che domina le montagne del djebel Zaghuan, djebel Sidi Zid e djebel Sidi Salem, e le pianure che circondano le regioni di Enfidha e Zaghuan. Si trova adagiato su pendii relativamente ripidi interposti tra due picchi rocciosi dove le case si aggrappano alla collina e offrono una magnifica vista sulla catena montuosa. Il borgo è stato occupato fin dall'Antichità ed è stato sommariamente menzionato a metà del XII secolo dal famoso geografo arabo al-Idrisi: «Le pendici di questa montagna [di Zaghuan] sono fertili, seminate e popolate in alcuni luoghi da musulmani non mischiati (con altre razze)»¹. Più recentemente, nella prima metà del secolo scorso, la loro presenza è stata poi confermata dall'orien-

¹ al-Idrisi, *Nuzhat al-Mushtaq fi ikhtiraq al-afaq (Le Magrib au XIIème siècle)*, trad. par M. Hadj-Sadok, Paris 1983, p. 270.

talista francese Robert Brunschvig: «Sulla sua montagna [di Zaghuan] erano sparsi, nei secoli XII e XIII, eremi musulmani»².

Verso il 1960, gli abitanti migrarono in case moderne di un nuovo villaggio chiamato “Zriba village” a 5 chilometri di distanza³. Il vecchio villaggio abbandonato, dove attualmente vivono solo quattro o cinque famiglie, versa in un cattivo stato di conservazione. La maggior parte delle case sono edificate lungo le strade principali e divise in quartieri corrispondenti alle grandi famiglie che hanno sempre abitato quei luoghi. Il nucleo centrale, formato da un tessuto abbastanza denso, è organizzato in una zona molto irregolare intorno alla *rahba* (la piazza principale), che si trova nell’intersezione dei due assi principali intorno ai quali sono posizionati la piccola moschea e il mausoleo del santo patrono del villaggio.

È bene sottolineare che l’architettura di Zriba el-Alia è prodotta in un paesaggio ostile e costituita nella sua totalità da pietra locale. L’abitato, nel suo complesso, si mostra molto suggestivo e interessante consentendo una serie di riflessioni sui materiali e sulle tecniche impiegate che consentono utili osservazioni circa le dinamiche di abbandono e di deperimento delle strutture. La conoscenza dei saperi tradizionali legati all’edilizia fa parte del bagaglio culturale dagli anziani del villaggio che però non sono stati in grado di trasmetterla ai giovani che continuano a disertare la zona per cercare lavoro o per studiare in città. C’è quindi una evidente mancanza nella esperienza tecnica dell’arte di costruire che determina una perdita di informazioni sul patrimonio architettonico locale. Le radici berbere sono evidenti attraverso le caratteristiche morfologiche e tecniche delle abitazioni che si affacciano sui vicoli stretti e tortuosi⁴. Le case, tutte pavimentate con pietre incerte di media dimensione, sono posizionate direttamente sul terreno naturale al fine di offrire un valido supporto. Per l’approvvigionamento dei materiali gli abitanti si affidavano esclusivamente alle componenti naturali del luogo che venivano impiegate nelle costruzioni, come pietre, calce e sabbia.

Il materiale lapideo veniva estratto nelle vicinanze del cantiere direttamente dalla roccia affiorante dal pendio, mediante cunei in ferro, mazzette, barramine e picconi da cava, per poi essere ordinato e diviso in pile secondo la dimensione

² R. Brunschvig, *La Berbérie Orientale sous les Hafside, des origines à la fin du XVème siècle*, t. I, Paris 1940, p. 303.

³ Sullo spopolamento dei villaggi arroccati verso i nuovi insediamenti in pianura si consulti in particolare: M. Filali, *Les problèmes d’intégration posés par la sédentarisation des populations nomades et tribales*, «Revue tunisienne de sciences sociales», 7/83 (1966), p. 114; E. Bernus, *Les pasteurs nomades africains, du mythe éternel aux réalités présentes*, «Cahiers des sciences humaines», 26/1-2 (1990), pp. 267-280; F. Sandron, *L’immobilità forcé: la sédentarisation des nomades dans le Sud tunisien*, «Autrepart», 5 (1998), pp. 63-77.

⁴ Sull’architettura berbera in Africa settentrionale, si consulti: D. Jacques-Meunié, *Architectures et habitats du Dadès, Maroc présaharien*, Paris 1962; Kasba 64 Study Group, *Living on the Edges of the Sahara. A Study of Traditional Forms of Habitation and Types of Settlement in Morocco*, The Hague 1973; R. Basagana, A. Sayed, *Habitat traditionnel et structures familiales en Kabylie*, Alger 1973; A. Louis, *Tunisie du Sud, Ksars et villages de crêtes*, Paris 1975; W. J. R. Curtis, *Berber Collective Dwellings of the Northwestern Sahara*, «Muqarnas», 1 (1983), pp. 181-209; A. Zaied, *Le monde des ksours du Sud-Est Tunisien*, Tunis 1992; S. Naji, *Art et architectures berbères (Atlas et vallées présahariennes)*, Aix-en-Provence/Casablanca 2001.

dei blocchi e poi trasportato sul cantiere con asini o muli. La terra solitamente argillosa, setacciata a maglia larga per eliminare resti vegetali e pietrame di piccola pezzatura, veniva mescolata con calce e acqua e in seguito, utilizzata come malta per la confezione dei muri edificati con blocchi grossolanamente sbazzati con strumenti molto semplici, quali l’ascia piana e vari scalpelli. Spesso, il pietrame incerto, fissato con pochissima malta viene reso più stabile mediante l’inserimento nei giunti di piccole zeppe lapidee posizionate in modo da colmare gli ampi interstizi che si creavano nelle murature.

Molte abitazioni utilizzavano come assise lo stesso banco di roccia calcarea affiorante. Le fondazioni dipendevano dalla natura e dalla conformazione del suolo. In mancanza di affioramenti rocciosi in sito, lo scavo veniva realizzato fino a giungere ad uno strato compatto; se erano presenti dei banchi di roccia, la preparazione delle prime assise di appoggio era costituita dalla regolarizzazione del materiale lapideo per mezzo di appositi tagli e di riporti di terra mediante scaglie di pietra costipati. In alcuni casi i muri si conformavano in base al profilo della roccia emergente. In genere, la costruzione delle quattro pareti era realizzata per livelli isometrici anche se talvolta i muri perimetrali venivano eretti singolarmente e tenuti insieme tra loro solo dalle coperture a volte.

L’impiego degli archi a sesto ribassato e delle volte a tutto sesto, erano assemblati con pietre sottili appena sbazzate la cui esecuzione denota una buona messa in opera che avveniva con un sistema molto semplice costituito da una centina in legno, realizzata grossolanamente, sostenuta da una serie di puntelli lignei oppure da pali portanti di maggiore spessore. Solo raramente le volte erano realizzate con mattoni⁵. Nell’edificazione dei muri è chiaro che si teneva in conto della posizione di porte e di finestre quasi sempre collocate in modo simmetrico. Le aperture erano realizzate con conci meglio lavorati per facilitare la messa in opera degli infissi in legno di ulivo. Non di rado si notano soglie (*atba*), piedritti (*adhada* o *snad*) e architravi (*sakif*) monolitici in pietra che giocavano un ruolo importante per la stabilità strutturale degli apparecchi murari.

L’abbandono degli edifici e la conseguente mancanza di manutenzione ha causato la perdita della maggior parte degli intonaci (*lika*). I pochi elementi superstiti permettono però utili osservazioni per comprendere i modi di costruire giunti fino a noi con poche modifiche che rischiano, con il passare del tempo, di scomparire senza lasciare tracce significative. L’intonaco, realizzato in malta di calce mista a sabbia di fiume presa a breve distanza, veniva prodotto in loco mediante appositi forni costruiti nelle immediate vicinanze del cantiere. Come si può ancora oggi osservare su alcune superfici, serviva per intonacare i muri oppure per stendere uno strato di impasto sulle coperture come impermeabilizzante. Lo storico Ibn Khaldoun ha descritto in dettaglio tale tecnica impiegata nell’architettura tradizionale tunisina, procedimento valido anche negli altri paesi del Maghreb: «Un’altra tecnica è quella di rivestire le pareti con la calce. Questa viene prima diluita e lasciata in ammollo per una settimana o due, per raggiungere il suo punto di equilibrio, perdendo la calce viva in eccesso che

⁵ J. Revault, *L’habitation tunisoise. Pierre, marbre et fer dans la construction et le décoration*, Paris 1978, pp. 30-32; P.-R. Baduel, *Habitat traditionnel et polarités structurales dans l’aire arabo musulmane*, «Annuaire de l’Afrique du Nord», XXV (1986), pp.231-256.

impedirebbe la sua presa. Quando l'operaio ritiene che sia pronta, l'applica al muro, partendo dall'alto, e la strofina fino a farla aderire»⁶. L'intonaco di calce svolge un ruolo determinante quale elemento di protezione dell'edificio e di rivestimento che permette di ottenere superfici sufficientemente piane e regolari di facile pitturazione. Tratti di intonaco a calce dipinta in colore blu si rilevano in alcuni ambienti sia all'interno che all'esterno delle dimore del villaggio.

Gli abitati di Zriba el-Alia, in parte edificati e in parte scavati nelle pareti rocciose, sono costituiti da piccole case tradizionali che hanno conservato il loro carattere autentico. Le costruzioni, realizzate con pietre di piccole e medie dimensioni, difficilmente possono essere distinte da lontano poiché esse si armonizzano con il colore del paesaggio circostante. Al di là del loro aspetto estetico, presentano molte qualità dal punto di vista climatico con una idonea gestione della ventilazione per ottenere ambienti freschi in estate e confortevoli in inverno. L'organizzazione planimetrica delle abitazioni risulta molto simile tra loro, aggregandosi intorno al piccolo cortile interno (*wust al-dar*) sul quale si dispongono al pianoterra le stanze coperte con volte a botte (*ghorfa*, pl. *ghoraf*). La disposizione della corte dipende dall'esigenza del sito e dallo spazio riservato alla casa. Essa può essere rettangolare, quadrata oppure di forma irregolare. Le stanze, almeno per quanto riguarda quella principale, hanno un orientamento a sud e a est. Alcune conservano ancora il tipico banchetto "*dukkana*" usato generalmente come letto e costruito da una struttura in pietra sopraelevata di 30-40 centimetri circa rispetto al piano di calpestio.

Dall'esterno le pareti si presentano senza aperture ad eccezione della porta d'ingresso. Alcune facciate hanno conservato il loro intonaco con motivi decorativi specifici derivanti dalla cultura tradizionale. Gli ornamenti possono essere costituiti semplicemente con vernici colorate, oppure realizzati con piccole modanature in rilievo o in rientranza (motivi di pesci, stelle e mezzelune). Qualche abitazione presenta un corridoio "*driba o skifa*" che porta al cortile; altre case presentano ambienti posizionati su due livelli, di cui il piano terra è adibito alle riserve alimentari "*bit el-muna o makhzen*" che consente di conservare in maniera ecologica i prodotti alimentari (grano, olio, carne essicata "*Kadid*", etc.).

Talvolta la casa tradizionale del villaggio presenta un deposito esterno in muratura spesso scoperto e adibito non più a magazzino per alimenti bensì come magazzino per i materiali da costruzione. Dai vari edifici in pietra in stato di rudere è ancora possibile osservare la tecnica costruttiva dell'assemblaggio dei blocchi messi in opera in verticale con alcuni elementi di forma più allungata e piatta disposti in orizzontale per consentire un migliore appoggio. All'esterno delle vecchie abitazioni di Zriba el-Alia compaiono attrezzi per animali quali abbeveratoi e mangiatoie.

Il villaggio ospita una piccola moschea (*masjed*) e un mausoleo (*zawiya*) dedicato a Sidi AbdelKader Al-Jilani, il santo più importante della Tunisia⁷.

⁶ Ibn Khaldoun, *Discours sur l'histoire universelle, Al-Muqaddima (Prolégomènes)*, trad. V. Monteil, Arles 1997, p. 641.

⁷ E. Douité, *Notes sur l'Islâm maghrîbin, les marabouts*, «Revue de l'histoire des religions», XLI (1900), pp. 58-59; W. Braune, 'Abd Al-Kadir Al-Djilani, in *Encyclopaedia of Islam*, Vol. 1, Leiden 1960, pp. 69-70; M.-A. Aïni, *Un grand saint de l'Islam, 'Abd al-Qddir Guilani (1077-1166)*, Paris 1967;

La *zawiya*, costruita nel XVII secolo, era usata come scuola coranica (*Kuttab*) dove i giovani abitanti del villaggio imparavano a leggere e a scrivere. È costruita, in parte, con elementi architettonici presi da antichi siti archeologici delle vicinanze e recentemente è stata sottoposta a un importante lavoro di restauro. L'edificio, antistante un'importante piazza, è di forma cubica ed è costituito da un solo piano con una copertura formata da cinque cupole di cui quella centrale più grande di quelle angolari. La facciata è caratterizzata da una porta d'ingresso centrale fiancheggiata da due finestre simmetriche. L'insieme è inquadrato da cornici a rilievo e da pannelli di ceramica con motivi geometrici.

In una posizione più alta si trova il *masjed*, situato a poche decine di metri a nord della *zawiya*. Anche la vecchia moschea, che risale con molta probabilità alla stessa data del mausoleo, ha subito un recente e incisivo intervento di ricostruzione che ha determinato la perdita delle caratteristiche originali dei materiali e delle tecniche costruttive. L'edificio è composto da una sala di preghiera formata da tre navate parallele al muro della *qibla* e coperta da volte a botte in mattoni. Gli archi a tutto sesto in pietra lavorata poggiano su colonne e capitelli di reimpiego, probabilmente d'origine antica. La parete della *qibla* è interrotta nella parte centrale da un *mihrab* di forma semicircolare ricavato all'interno dello spessore murario. A destra della nicchia si trova un *minbar* in pietra, composto da cinque scalini, che prende appoggio sulla parete ovest della sala di preghiera. Infine, un minareto merlato di forma quadrata è posto nell'angolo nord-est e si eleva di qualche metro rispetto alla sommità del *masjed*.

Gli abitanti del villaggio vivevano principalmente dall'agricoltura e dall'allevamento, come dalla tessitura dello sparto (*alfa*) e dalla fabbricazione di ceramiche, in cui le donne avevano un ruolo importante. Proprio nella civiltà berbera è nata la modellazione della ceramica per rispondere alle varie esigenze quotidiane della cucina, del trasporto e della conservazione dei cibi. La ceramica è stata realizzata dalle donne nei villaggi fin dall'epoca antiche. Si tratta di un'abilità artigianale di oggetti fatti a mano come vasi, piatti, lampade a olio e articoli d'uso quotidiano che hanno uno scopo pratico e, in misura minore, una funzione decorativa⁸. Del resto, la vita in quei luoghi ostili non offre spazio alla sensibilità verso le cose che non sono di molta utilità al fine di superare i problemi emergenziali che le popolazioni si trovano ad affrontare quotidianamente. Infatti, lo stesso Ibn Khaldoun sostiene che «non ci interessa l'arte inutile, perché non fa guadagnare denaro»⁹.

I tappeti berberi presentano un vocabolario di segni e tecniche specifiche che variano da regione a regione. Sono opere annodate con lana di pecora che presentano decorazioni con motivi diversi, a volte geometriche, a volte umane o animali raffigurate nei loro segni principali¹⁰. Il "*klim*" è uno degli esempi dei tappeti tipici realizzati per le abitazioni di Zriba el-Alia e utilizzati come rivesti-

J. Chabbi, *Abd al-Kadir al-Djilani, personnage historique*, «Studia Islamica», 38 (1973), pp. 75-106.

⁸ E.G. Gobert, *Les poteries modelées du paysan tunisien*, «Revue Tunisienne», 41 (1940), pp. 119-180; V. Fayolle, *La poterie modelée du Maghreb orientale*, Paris 1992, pp. 23-106; S.G. Sethom, *Les arts populaires en Tunisie*, Tunis 1994, pp. 51-53.

⁹ Ibn Khaldoun, *Al-Muqaddima*, p. 596.

¹⁰ A. Louis, *Aspects des arts et traditions populaires en Tunisie*, Musée de Carthage, C.N.A.T.P., 1965, pp. 5-7; S.G. Sethom, *Les arts populaires*, pp. 17-40.

mento dei pavimenti oppure come decorazione murale. Ancora oggi è presente in qualche casa del villaggio le tracce dell'apposito spazio riservato al telaio usato dalle donne per tessere i tappeti.

La cesteria è la capacità di lavorare lo sparto, un materiale vegetale flessibile utilizzato per soddisfare diverse esigenze come la raccolta e il trasporto dei prodotti agricoli assicurati da cesti per lo stoccaggio e la conservazione delle olive e dei cereali¹¹; i tappeti in sparto e vimini furono anche impiegati, in particolare nella *zawiya* e il *masjed*, per coprire la pavimentazione in modo tale da rendere più agevole la preghiera ai fedeli.

La conservazione di tale patrimonio materiale e immateriale richiede uno studio approfondito a livello socio-antropologico e tipo-morfologico, toccando la dimensione paesaggistica, urbanistica, architettonica e tecnica del complesso storico del villaggio, al fine di favorire lo sviluppo locale attraverso una forma adattata di ecoturismo regionale. Tali obiettivi possono essere raggiunti sul campo attraverso studi archeologici e architettonici completi, basati su indagini topografiche e su documentazioni tipologiche e iconografiche delle componenti che definiscono i monumenti analizzati.

La valorizzazione globale dell'*habitus* autentico del villaggio e del suo patrimonio berbero toccherà sia i suoi aspetti tangibili che intangibili; comprenderà l'elaborazione di studi per lo sviluppo di un circuito turistico con sequenze tematiche, la progettazione di segnaletica e di vari supporti virtuali, la promozione dell'artigianato e dei prodotti locali, coinvolgendo i vari protagonisti interessati (abitanti, autorità locali, escursionisti, ricercatori, ecc.).

Inoltre, il lavoro si baserà sui risultati degli studi e delle riflessioni già realizzate sui villaggi di montagna e, di conseguenza, sulla loro integrazione nel loro contesto fisico ed ecologico, pur sottolineando i tratti distintivi e le somiglianze del villaggio di Zriba Alia con gli altri villaggi arroccati della regione nord-est (Jeradou, Sidi Medien e Takrouna), del centro (Kesra a Siliana) o del sud del paese (Toujane a Matmata, Chenini a Tataouine, ecc.)¹².

Le caratteristiche strutturali originali sono ancora oggi riconoscibili nei borghi più isolati dove l'aspetto complessivo degli abitati si è mantenuto pressoché invariato nella sua forma primitiva, determinata dalla povertà e dall'isolamento in cui nacquero i villaggi. Il paesaggio rurale delle comunità abbandonate è ancora oggi, però, un testimone eccezionale. Quei luoghi raccontano le interazioni uomo-ambiente e il modo in cui erano vissute dagli abitanti le strutture del territorio, indicandoci così la più vera e profonda identità. È in tal senso che l'edilizia dei villaggi berberi abbandonati rappresenta un patrimonio singolare,

¹¹ A. Louis, L. Charmetant, *La cueillette de l'alfa en Tunisie*, «IBLA», XII (1950), pp. 359-73; G. Long, *La flore et la végétation des dômes montagneux du centre tunisien*, «Bulletin économique et social de la Tunisie», 43 (août 1950), pp. 17-23; S.G. Sethom, *Les arts populaires*, pp. 153-159.

¹² Sulla storia e sull'architettura dei villaggi arroccati in Tunisia si veda: J. Dakhlija, *L'oubli de la cité: la mémoire collective à l'épreuve du lignage dans le Jérid tunisien*, Paris 1990; H. Ben Oueddou, *Découvrir le Sud tunisien: De Matmata à Tataouine, Ksour, Jessour et Troglodyte*, Tunis 2001; M.-H. Daghari-Ounissi, *Tunisie, habiter sa différence: le bâti traditionnel du Sud-Est tunisien*, Paris 2002; Z. Hammami, *L'architecture troglodytique verticale et la mise en valeur touristique aux Matmata (Sud-Est tunisien)*. Note de recherche, in *Fabrique du tourisme et expériences patrimoniales au Maghreb, XIXe-XXIe siècles*, sous la direction de C. Isnart, Ch. Mus-Jelidi, C. Zytnicki, Rabat 2018, pp. 204-219.

una testimonianza significativa del paesaggio e dell'economia rurale tunisina che esprime nel suo complesso una splendida dimostrazione di come l'uomo ha saputo sfruttare ciò che l'ambiente circostante richiedeva. In definitiva, possiamo affermare che lo studio dei villaggi berberi tunisini offre, nella sua straordinaria semplicità, un sorprendente equilibrio tra spazio materiale e paesaggio circostante consegnandoci un'idea di storia e di tradizione che porta con sé la conoscenza delle tradizioni del passato.

Bibliografia

- AL-IDRISI, *Nuzhat al-Mushtaq fi ikhtiraq al-afaq (Le Magrib au XIIème siècle)*, trad. par M. Hadj-Sadok, Paris 1983.
- ARENA M., RAFFA P., *Ksour della regione di Tataouine*, Roma 2007.
- BADUEL P.-R., *Habitat traditionnel et polarités structurales dans l'aire arabo-musulmane*, «Annuaire de l'Afrique du Nord», XXV (1986), pp.231-256.
- BASAGANA R., SAYED A., *Habitat traditionnel et structures familiales en Kabylie*, Alger 1973.
- BEN OUEZDOU H., *Découvrir le Sud tunisien: De Matmata à Tataouine, Ksour, Jessour et Troglodyte*, Tunis 2001.
- BRUNSCHVIG R., *La Berbérie Orientale sous les Hafside, des origines à la fin du XVème siècle*, t. I, Paris 1940.
- CAMPS G., *Les Berbères: mémoires et identité*, Paris 1987.
- DAGHARI-OUNISSI M.-H., *Tunisie, habiter sa différence: le bâti traditionnel du Sud-Est tunisien*, Paris 2003.
- DAKHLIA J., *L'oubli de la cité: la mémoire collective à l'épreuve du lignage dans le Jérid tunisien*, Paris 1990.
- DE PLANHOL X., *Caractères généraux de la vie montagnarde dans le Proche-Orient et dans l'Afrique du Nord*, «Annales de géographie», 71/384 (1962), pp. 113-130.
- GIBLIN B., *L'Homme et la Terre (Elisée Reclus 1830-1905)*, Paris 1998.
- GOBERT E.G., *Les poteries modelées du paysan tunisien*, «Revue Tunisienne», 41 (1940), pp. 119-180.
- GUINDANI S., DOEPPER U., *Architecture vernaculaire: territoire, habitat et activités productives*, Lausanne 1990.
- HAMMAMI Z., *L'architecture troglodytique verticale et la mise en valeur touristique aux Matmata (Sud-Est tunisien)*. Note de recherche, in *Fabrique du tourisme et expériences patrimoniales au Maghreb, XIXe-XXIe siècles*, sous la direction de C. Isnart, Ch. Mus-Jelidi, C. Zytnicki, Rabat 2018, pp. 204-219.
- IBN KHALDOUN A., *Discours sur l'Histoire universelle, Al-Muqaddima (Prolégomènes)*, trad. V. Monteil, Arles 1997.
- KASSAH A., POPP H., *Atlas illustré d'un patrimoine culturel: les ksour du Sud tunisien*, Bayrouth 2010.

LOUIS A., *Habitat et habitations autour des ksars de montagne dans le sud tunisien*, «Revue de l'Institut des Belles Lettres Arabes», 127 (1971), pp. 123-148.

LOUIS A., *Tunisie du Sud, ksars et villages de crêtes*, Paris 1975.

LOUIS A., Hallet S., *Évolution d'un habitat du monde berbère du Sud tunisien*, «Revue de l'Institut des belles-lettres arabes», 144 (1979), pp. 249-267.

PROST G., *Habitat et habitation chez les Ouederna et les Matmata*, «Cahiers de Tunisie», 2 (1954), pp. 239-254.

REVAULT J., *L'habitation tunisoise. Pierre, marbre et fer dans la construction et la décoration*, Paris 1978.

ZAIED A., *Le monde des ksours du Sud-Est Tunisien*, Tunis 1992.



Fig. 1. Vista generale del villaggio di Zriba el-Alia



Fig. 2. Stradina di collegamento



Fig. 3. Parte alta del villaggio



Fig. 4. Veduta esterna del *masjed*



Fig. 5. Sala della preghiera della moschea



Fig. 6. Zawiya Sidi AbdelKader Al-Jilani



Fig. 7. Abitazione con cortile interno



Fig. 8. Vista panoramica del sito



Fig. 9. Portale d'ingresso con decorazione



Fig. 10. Casa a due livelli in rovina



Fig. 11. Ambiente (*ghorfa*) intonacato e coperto con volta a botte

Reimpiego, Collezionismo e Antiquaria a Terricciola

LORENZO BACCI

«... Hic vitam duxisse homines superstitiosae Gentilitatis addictos ex hoc conicitur, quia interdum inter effodiendos agros sepulchralia monumenta eruuntur, cum Idolis vel aereis, vel marmoreis, uti proximis elapis diebus egomet vidi fragmenta cuiusdam sepulchralis urnae recens erutae, cui insculpte circum erat pro ornatu Deorum Manium imagines, celatum quidem opus non rudis illius aetatis artificis...»¹

Arciprete Orazio Giovanelli – 1752

Il rinvenimento fortuito dell'urna cineraria etrusca nell'area dell'arcipretura di San Donato di Terricciola rappresenta l'atto di nascita della ricerca archeologica di questa parte della Valle dell'Era, come ormai concordemente viene ritenuto dagli studiosi².

La volontà precisa di reimpiegare il monumento sepolcrale all'interno della facciata minore dell'edificio canonico, notoriamente imponente e in massima parte ricavato dall'utilizzo del cassero tardo-medioevale della fortificazione di Terricciola, apre un argomento poco dibattuto per quest'area, ovvero sui significati del reimpiego - colto o brutto che possa presentarsi a seconda dei casi specifici - di manufatti antichi all'interno del tessuto urbanistico o delle singole costruzioni.

Anche l'aspetto museologico, che dovette certamente avere una qualche aderenza con le idee che portarono il Giovanelli (Rivalto, 7 giugno 1698 – Terricciola, 6 luglio 1765)³ al reimpiego in quota dell'urna cineraria con scene di Atteone sbranato dai cani, sembra meritevole di più approfondite riflessioni, così come il più variegato argomento legato al collezionismo colto del quale si percepisce in controluce una certa presenza, in passato, nei palazzi aristocratici e notabili di Terricciola, a partire proprio dalla sede canonica che si poneva di fatto come abitazione dell'arciprete e contemporaneamente come sede di un non trascurabile centro aziendale di tipo agricolo.

Il successore del Giovanelli alla guida dell'arcipretura di Terricciola, il volter-

¹ Che qui vivessero persone dedite alle superstizioni pagane si ricava dal fatto che talora, scavando nei campi, vengono in luce monumenti funerari, con statuette di bronzo, o di marmo, tanto che io stesso, pochi giorni fa, vidi frammenti di una certa urna sepolcrale, appena scavata, ornata con rilievi di Dei Mani, opera di scultura di un maestro non rozzo

² Su questo argomento si veda soprattutto CIAMPOLTRINI G., *Gli Etruschi di Terricciola*, pp. 7-16, con relativa bibliografia.

³ APT, *Registro dei Defunti dal 1692 al 1796*, carte sciolte. All'interno del registro è conservata una memoria sulla cronotassi dei preti e arcipreti di Terricciola (quest'ultimi a partire dal 1718), compilata essenzialmente dall'arciprete Don Secondo Griselli, in carica dal 1852 al 1900.

rano Niccolao Funaioli (Volterra, 1739 – Terricciola, 21 gennaio 1798)⁴, dipanerà ogni dubbio sull'identificazione dell'urna cineraria ancora oggi murata nella facciata della canonica con quella citata dal suo predecessore nel raffinato memoriale latino sopra riportato.

Nel carteggio con Giovanni Mariti, autore dell'Odeporico, con lettera del 30 gennaio 1792, il Funaioli dichiara che “*L'urna funeraria che è nella facciata di questa mia canonica fu ritrovata nel 1752 a piè dei muri del Coro di questa mia chiesa al Ponente, nell'escavazione dei fondamenti della nuova fabbrica della soppressa Centuria del Rosario*”⁵.

Da questa ed altre missive, unitamente alla conoscenza e trascrizione quasi letterale dell'anonimo memorialista della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze⁶, come ebbe a definirlo felicemente Giulio Ciampoltrini, il Mariti completerà le sue carte relative ai ritrovamenti archeologici avvenuti nel terricciolese tra il 1752 e il 1756.

Il reimpiego del reperto, messo in opera con il palese intento della sua esposizione e non come mero elemento da costruzione, si trova al di sopra della porta secondaria di accesso alla canonica di San Donato, tanto che per essere osservato nella sua interezza risulta necessario allontanarsi di qualche metro dal muro.

Bisogna anche tenere presente che la facciata nella quale è collocata non è la principale dell'edificio, ma è quella che maggiormente può essere vista a distanza, specialmente da Piazza della Chiesa, da sempre contraddistinta per il notevole dislivello con il sagrato di San Donato.

Pertanto l'urna sembra essere riutilizzata anche con funzione “scenografica”, integrando la visione della facciata della chiesa e divenendo, di fatto, un elemento di pregio volto a nobilitare sia il luogo per la sua funzione estetica (monumento) sia a porsi come documento (*monumentum*) in grado di dimostrare l'antichità della comunità alla quale appartiene.

A mio modesto avviso però non siamo di fronte alla concezione barocca dell'esposizione del reperto archeologico che deve suscitare “*maraviglia*” in chi lo osserva, (una metodologia espositiva che continua ad essere utilizzata, con strascichi tardivi, anche fino alla metà del Settecento), ma piuttosto un intento puramente espositivo che privilegia in loco la conservazione del reperto, a pochi metri di distanza dal luogo del suo rinvenimento.

Pertanto potremmo trovarci di fronte all'anticipazione concettuale che verrà espressa un quarantennio più tardi da Quatremère de Quincy nelle sue *Lettres sur le préjudices*⁷, che negli anni delle requisizioni napoleoniche delle opere d'arte in Italia rivendicava la profonda natura storica delle testimonianze del passato, che acquisiscono un vero valore in virtù del loro intimo rapporto con la cultura che

⁴ APT, *Registro dei Morti dal 1798 al 1818*, c. 1 v.; il Funaioli venne sepolto nella Cappella di Sant'Andrea, posta di fronte all'attuale caserma dei carabinieri, all'incrocio tra Via Roma e Via della Croce.

⁵ Biblioteca Riccardiana Firenze, Ms, Fondo Bigazzi, 187/7, già integralmente pubblicato in BONAMICI M., *Urne*, p. 139; citazione in CIAMPOLTRINI G., *Gli Etruschi di Terricciola*, p. 9.

⁶ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms, II, VI, 60, c. 77.

⁷ QUATREMÈRE DE QUINCY A. C., *Lettres sur le préjudices qu'occasionnerait aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses Ecoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées, etc.*, 1796.

le ha prodotte, divenendo in questa chiave di lettura il principale strumento di istruzione pubblica⁸.

In questa visione le requisizioni, la dispersione dei reperti e talvolta anche il collezionismo privato che può tendere all'accaparramento delle cose sradicandole dal loro contesto, impoveriscono le opere stesse del loro più alto valore, unitamente alle comunità che le hanno prodotte.

Sembrerebbe possibile scorgere anche una distinzione tra spazio pubblico e spazio privato per quanto concerne il palazzo-canonica dell'arcipretura, dove la facciata minore entro la quale è reimpiegata l'urna, in virtù della sua continuazione con l'edificio ecclesiastico, sembra assumere il primo aspetto, riecheggiando principi già espressi nel *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti⁹. Ma tutto questo sembra più prudente da inserire nel vasto campo delle ipotesi.

Nel nostro caso specifico quello che risulta maggiormente evidente al primo impatto è che l'urna cineraria non abbia subito né l'anonimato né la dispersione, come purtroppo è accaduto per non pochi reperti ritrovati nel territorio di Terricciola fra Settecento e Ottocento¹⁰.

Come questo sia avvenuto possiamo dedurlo dalla corrispondenza tra i successori del Giovanelli, soprattutto Don Luigi Cantini, arciprete di Terricciola negli anni compresi dal 1807 al 1851¹¹, e Carlo Lasinio in qualità di Conservatore del Camposanto di Pisa, che nel primo decennio dell'Ottocento si distinse anche per lo zelo col quale cercava di arricchire la raccolta pisana cercando di far confluire al suo interno i reperti trovati negli anni precedenti nel terricciolese.

Se per le urne cinerarie e le ceramiche ritrovate da Leonardo Gotti nel 1793 in una tomba ipogea in località Antica presso Morrone riesce a portare a termine il suo progetto di farle concludere nelle raccolte del Camposanto¹², meno efficace invece risultò la sua opera di convincimento sugli arcipreti di Terricciola in merito all'urna cineraria murata nella facciata della canonica.

Nella prima lettera di risposta del Cantini al Lasinio, datata 11 luglio 1811, si deduce, neanche troppo velatamente, il tentativo di sminuire l'importanza del reperto, cercando quindi di smorzare gli interessi del Conservatore. L'arciprete infatti scriveva: «*Un sarcofago di pietra rozza di tufo, e non di marmo, in cui si vede malamente abbozzata la Favola di Atteone, che da Diana trasformato in Cervo, viene divorato dai propri Cani. Mezzo corroso perché esposto all'intemperie dell'aria, opera certamente, che dalla sua inesattezza dimostra, o l'incipienza, o la decadenza della Scultura, si è l'Urna Cineraria antica che fu ritrovata nel restaurare i fondamenti di questa Chiesa di Terricciola*»¹³.

A seguito delle pressioni che il Cantini continuerà comunque a ricevere dal Lasinio tramite la consueta corrispondenza di sollecito, l'arciprete risolverà la questione facendo presente che le operazioni di rimozione, congiuntamente al trasporto, sarebbero state a carico dell'Opera Primaziale, oltre ad evidenziare che

⁸ DE BENEDICTIS C., *Per la storia del Collezionismo italiano*, Ponte alle Grazie Editori, Firenze, 2002, pp. 142-143.

⁹ DE BENEDICTIS C., *Per la storia del Collezionismo italiano*, op. cit., p. 98.

¹⁰ CIAMPOLTRINI G., *Gli Etruschi di Terricciola*, pp. 17-26.

¹¹ APT, *Memorie*; BACCI L. – BODDI A., *Don Secondo Griselli Arciprete di Terricciola*, op. cit.

¹² CIAMPOLTRINI G., *Gli Etruschi di Terricciola*, pp. 17-24.

¹³ AOP, *Carte Lasinio, anno 1811*; trascrizione già pubblicata in BONAMICI M., *Urne*, p. 140.

il reperto avrebbe potuto subire durante queste manovre il rischio di rompersi definitivamente, ed infatti un anno più tardi scrisse: «*Il levarlo adesso dal luogo ove è collocato non sembrami convenire, perché essendo con qualche frattura potrebbe facilmente di cattivo ridursi in peggiore Stato, e forse anche per opera dei curiosi smarrirsene qualche frammento. Credo meglio lasciarlo nello stato attuale, finché non sia al momento di fargliene la spedizione diretta*»¹⁴.

In sostanza, quella che pareva essere fin dall'inizio la precisa volontà di non depauperare i beni della parrocchia di Terricciola prende il sopravvento grazie ad argomentazioni economiche, assieme a quelle relative alla conservazione del reperto.

Quello che appare significativo, oltre a quanto già espresso, è che per primo il Cantini riuscì ad attribuire con esattezza il tema della raffigurazione della cassa, al contrario del Giovannelli che la interpretò come la raffigurazione degli Dei Mani¹⁵, e del Mariti, che invece volle vederci «*un Guerriero Laureato con due Vittorie ai lati*»¹⁶.

La felice stagione dei ritrovamenti settecenteschi avvenuti a Terricciola, tutto sommato ben documentati rispetto ad altri contesti vicini, conferma il ruolo fondamentale svolto dal clero, specialmente volterrano, per la nascita dell'*etruscheria*.

A questo proposito non possiamo non citare il vero e proprio "atto fondante" dei ritrovamenti archeologici della Valdera, perlomeno attenendoci alla documentazione archivistica e storica finora riscontrata, ossia le notizie fornite dal priore di Celli, Martino Gotti, protagonista (forse sarebbe più corretto definirlo cronista) del rinvenimento casuale di una tomba a camera ipogea¹⁷ nell'anno 1737, la cui datazione rimane ad oggi controversa sia per la dispersione della totalità del corredo, sia per la singolarità del rito funerario (la presenza all'interno della cella della tomba di due cippi claviformi appare inconsueta), sia per il sostanziale disaccordo tra gli studiosi in merito all'analisi della descrizione sommaria dell'urna cineraria che per prima compare negli scritti del Peruzzi¹⁸.

Il clero dell'area della Valdera e delle zone immediatamente limitrofe vede un forte interesse per le antichità locali che i documenti d'archivio verosimilmente non hanno la capacità diretta di far percepire a pieno. In questo ambito spicca maggiormente il clero volterrano piuttosto che sanminiatese, sebbene non possiamo non citare la lettera inviata da G.M. Bolognesi, curato della chiesa di San Ruffino (attuale frazione del Comune di Casciana Terme - Lari) a Giovanni Mariti, datata 26 luglio 1795¹⁹.

Nella missiva del sacerdote si informa il Mariti, che già aveva intessuto fitti rapporti personali ed epistolari con i curati dell'area per avere maggiori informazioni per la restura del suo Odeporico, che a Casciana Alta era stato effettuato un rilevante ritrovamento archeologico, composto da alcune urne cinerarie con cassa liscia e defunto recumbente scolpito a tutto tondo sulla cassa, assieme ad

¹⁴ AOP, *Carte Lasinio, anno 1812*; trascrizione già pubblicata in BONAMICI M., *Urne*, p. 142.

¹⁵ TARGIONI TOZZETTI G., *Relazioni*, pp. 207 ss.

¹⁶ MARITI G. (a cura di GIANETTI B.), *Odeporico*, p. 151.

¹⁷ BRUNI S., *Legoli*, pp. 12-16.

¹⁸ PERUZZI S.B., *Notizie dell'origine, ed istituto della Società Colombaria fiorentina*, I, 1747, p. LVI.

¹⁹ Biblioteca Riccardiana Firenze, Fondo Bigazzi 187/7, f. 33.

un numero cospicuo di vasellame, che in parte, in virtù della sommaria ed anche ingenua descrizione, possiamo vagamente riconoscere come tazze e *kylikes* di produzione volterrana tarda (II secolo a.C.).

Ma la scrupolosità della raccolta dei materiali ad opera del proprietario del terreno, il Cavalier Alessandri, assieme alla celerità di spoliare totalmente il sito, fecero trasportare il tutto presso la sua abitazione posta a Livorno, per cui anche questo rinvenimento fortunatamente tramandatoci dal sacerdote "sanminiatese" venne ben presto destinato all'oblio che la dispersione dei reperti archeologici solitamente comporta.

La sequenzialità dei rinvenimenti documentati in Valdera che tutto sommato si attestano dalle fonti a partire dal 1737, potrebbero derivare per osmosi culturali dall'attività archeologica che Mons. Mario Guarnacci cominciò ad intraprendere nella sua Volterra proprio in quegli anni, durante i soggiorni che lo tenevano lontano dagli alti impegni della curia pontificia a Roma.

In questo senso dobbiamo ricordare che il Guarnacci si fece sempre coadiuvare nelle attività di scavo, per la prima volta sistematiche sul colle etrusco, sia dai fratelli Pietro e Giovanni che dal vecchio compagno di studi, Anton Francesco Gori, divenuto in seguito docente di storia allo Studio Fiorentino e membro della Società Colombaria.

Proprio al Gori il Priore di Celli fece dono delle due *acherunticae columellae* rinvenute nella tomba a camera precedentemente citata, un fatto che malauguratamente non ha evitato la dispersione ma che però ha permesso al Gori stesso di disegnare i due cippi a clava e pubblicarli nel suo *Museum Etruscum*²⁰.

Le indagini e gli studi del Guarnacci e la presenza sul territorio del Gori non possono non aver influenzato l'ambiente volterrano e delle zone confinanti e verosimilmente il clero locale non sarebbe stato così pronto e sensibile nel recepire l'interesse verso la straordinaria novità che rappresentava in quegli anni l'*etruscheria*.

Lo sguardo d'insieme alla storia dei ritrovamenti dell'area della Valdera ed anche delle zone limitrofe vede pertanto due principali atteggiamenti – entrambi di natura squisitamente "culturale" – in merito al tema ben più ampio del collezionismo colto ed in parte del reimpiego.

Da una parte è possibile intravedere la nascita o l'arricchimento delle collezioni in seno alle aristocrazie locali e alla borghesia, avara però di dati archivistici (anche per la natura stessa di questo tipo di raccolte), che può trovare la sua genesi tanto nel maggiore grado di istruzione e raffinatezza dei suoi componenti quanto nella possibilità diretta di reperire i reperti archeologici dai lavori agricoli che i contadini loro dipendenti attuano sui terreni di loro proprietà; dall'altra invece il clero locale (per sua stessa natura colto) si rende protagonista dei ritrovamenti archeologici *stricto sensu* oppure si trova impegnato nel divulgare tramite i memoriali le circostanze dei rinvenimenti.

In questo senso è possibile fare alcuni esempi sia per quanto concerne il primo caso sia per il secondo.

L'abitazione civile che più spicca per importanza e prestigio all'interno del

²⁰ A.F. GORI, *Museum Etruscum, III, parte II*, Florentiae, 1743, tavola XVI.

nucleo storico di Terricciola, palazzo Gherardi del Testa, risulta essere custode di una ricca collezione artistica (specialmente pittorica) già dai primi anni del XVIII secolo, per quanto è necessario precisare che verosimilmente una larga parte di questo patrimonio arrivò nella residenza di campagna della nobile famiglia pisana dal palazzo cittadino²¹.

Per quanto concerne invece il tema più squisitamente archeologico, il cippo a clava in marmo bianco che ancora oggi rientrata fra le proprietà della famiglia Gherardi Del Testa, si pone come testimonianza di rilievo sia per quanto riguarda la produzione di questa tipologia di segnacolo, sia per la pratica del reimpiego.

Posto originariamente sull'angolo Ovest della cappella del palazzo che si affaccia su Via Roma ed in seguito messo in sicurezza grazie all'attivismo dell'Ispettore Onorario Prof. Giuseppe Mostardi, il segnacolo sembra appartenere alla tipologia A della "Classificazione Ciampoltrini", ed è quindi attribuibile indicativamente all'arco cronologico che va dal VII al VI secolo a.C.²².

Il cippo in questione, finora pressochè ignorato dalla comunità scientifica, se si escludono gli accenni del Bruni²³, misura cm 75, con diametro massimo della calotta di cm 30, realizzato in marmo bianco a grano fine; si presenta mutilato nella parte inferiore del fusto e quindi è privo del bulbo solitamente funzionale per l'alloggiamento nel terreno.

La datazione piuttosto alta getta nuove luci sulla solidità dell'insediamento etrusco in età arcaica del territorio di Terricciola, una caratteristica già emersa ed in parte documentata, ma che certo aspetta studi sistematici e forse anche una rivalutazione dell'edito.

Il cippo della cappella di palazzo Gherardi Del Testa si inserisce anche all'interno di una lunga tradizione che investe la Valdera e le Colline Pisane, cioè il reimpiego dei segnacoli funerari etruschi all'interno o in prossimità degli edifici di culto.

Bisogna precisare che la stragrande maggioranza di questi è stato reimpiegato come acquasantiera o come base di essa e solo raramente i segnacoli in relazione alle chiese sono stati utilizzati come elementi decorativi o come paracarri, come il caso del cippo "Gherardi Del Testa".

L'altro esempio finora noto di reimpiego in ambito ecclesiale che si allontana dal riuso come acquasantiera è il cippo della Badia di Morrone, che fino a pochi decenni fa era collocato sullo stipite destro di accesso alla chiesa abbaziale²⁴, rilavorato sulla calotta con la realizzazione di un incavo (probabile originaria acquasantiera dell'edificio ed in seguito dismessa) e sul fusto, dove sul finire del XVIII secolo furono realizzate cinque borchie incise.

La defunzionalizzazione del cippo da acquasantiera ad elemento decorativo venne sancita dalla realizzazione della borchie stesse, probabilmente in conco-

²¹ Archivio Privato Gherardi Del Testa, *Inventario degli arredi posti nel palazzo pisano del Piaggione*, anno 1759.

²² CIAMPOLTRINI, *I cippi funerari della media e bassa Valdera*, in *Prospettiva*, 21, 1980, pp. 76-77.

²³ BRUNI 1995, p. 156, n. 97; Ex Archivio Storico Iconografico Gruppo Archeologico Tectiana, *Inventario 17*, tomo I, b. n° 02.

²⁴ Il cippo è attualmente conservato nella collezione del Conte Gaslini Alberti, negli ambienti interni della Badia di Morrone.

mitanza con la realizzazione dell'attuale acquasantiera presente invece all'interno della chiesa.

Per quanto riguarda invece gli altri esempi noti in questo ambito prentiamo una griglia riassuntiva, dedotta dagli studi precedenti ed in parte frutto della ricerca attuale dello scrivente.

Soiana – Località Villa San Marco (già Pieve di Suvigliana) (Mariti, <i>Odeporico</i> , VII, c. 74 v; Ciampoltrini 1980 p. 75; Bruni 1995 p. 148 nota 72)	IRREPERIBILE
Badia di Morrone – Chiesa di Santa Maria. (Targioni Tozzetti, <i>Relazioni</i> , I, p. 217; Ciampoltrini 1980 p. 76; Bruni 1995, p. 157 nota 98)	COLLEZIONE GASLINI ALBERTI
Morrone – Chiesa di San Bartolomeo e Lucia. (Targioni Tozzetti, <i>Relazioni</i> , I, p. 203; Ciampoltrini 1980, p. 76)	IRREPERIBILE
Terricciola – Chiesa di San Donato Martire (G. Mariti, Terricciola, Morrone, Chianni e Rivalto: castelli dell'Alta caldera. A cura di Benozzo Gianetti, p. 151)	IRREPERIBILE
Terricciola – località San Piero a Vilica: cappella dei Santi Pietro e Michele (Ciampoltrini 1980 p. 76)	IRREPERIBILE

Quale possa essere il significato di questo particolare reimpiego, probabilmente molto antico e concentrato in un'area abbastanza circoscritta, al momento rimanere completamente da sottoporre ad attenta esegesi ed analisi, tranne per l'aspetto puramente venale, certamente condizionato dal pregio intrinseco del marmo ed anche probabilmente da una certa facilità di approvvigionamento dei *signacula*.

Al momento ci limiteremo ad accettare la tesi formulata dal Marangoni intorno alla metà del Settecento che voleva il reimpiego durante il Medioevo dei mrami antichi all'interno delle chiese come una forte sottolineatura del trionfo del cristianesimo sulla cultura e la religione pagana²⁵.

Al di là del distretto terricciolese appaiono degni della massima considerazione i cippi egualmente reimpiegati con le medesime finalità, come quello conservato all'interno della Compagnia di San Sebastiano di Montefoscoli²⁶, rilavorato sulla calotta per adeguarlo alla nuova funzione di acquasantiera, quello della Pie-

²⁵ G. MARANGONI, *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso, ed ad ornamento delle Chiese*, Roma 1744, p. 58 s.

²⁶ TARGIONI TOZZETTI, *op. cit.*, I, 1787; CIAMPOLTRINI 1980, p.75 n. 3, fig. 4; BRUNI, *Legoli un centro minore del territorio volterrano*, 1999, pp. 16-17.

ve della Piappina nelle campagne di Peccioli²⁷, il cippo elegantemente rilavorato e destinato all'uso di acquasantiera della chiesa di San Martino del Colle presso Casciana Terme ed in fine l'esempio qualitativamente più alto e forse tra i più antichi: il cippo riutilizzato all'interno della chiesa abbaziale della Badia di San Savino a Cascina.

Nell'ambito del riuso si distingue invece il cippo di Vicolo de' Serri a Terricciola, inglobato nell'originario corpo di fabbrica *ante* 1431²⁸, per cui il suo reimpiego come elemento edilizio viene retrodatato per lo meno ai decenni finali del Trecento o al massimo alle prime due decadi del secolo XV.

Secondo le attuali conoscenze in materia, concedendo come valido il processo logico innestato da verosimili teorie che attendono conferma, siamo di fronte ad uno dei più antichi riutilizzi di cippo funerario etrusco claviforme conosciuti nell'ambito dell'edilizia civile in Valdera.

Per quanto concerne invece la pratica culturale il segnacolo in merito si presenta foriero di utili informazioni, oltretutto quasi assenti per l'area.

La fotografia qui allegata documenta la presenza di un arco laterizio depresso con l'aggiunta di mattoni per lato corto sopra l'estrodo, in seguito tamponato, forse per favorire altre luci sul lato dell'edificio che si affaccia su Piazza Matteotti.

La presenza della calotta del cippo funerario in posizione superiore e centrale rispetto al centro dell'arco depresso risulta di palmare evidenza.

Ad una prima analisi delle rare strutture murarie databili tra XIII e XIV secolo oggi superstiti nell'abitato di Terricciola, siamo in grado di intuire che la tradizione edilizia presentava caratteristiche di una certa povertà materiale, e probabilmente le maestranze locali operanti a cavallo del periodo storico citato (ed anche in seguito) avvalendosi di tecnologie e tipologie formali arretrate ed insistenti rispetto ai grandi centri, determinano in larga parte le difficoltà di datazione dei corpi di fabbrica.

Terminata la puntualizzazione edilizia, sembrerà più evidente che il cippo funerario sia stato volutamente inserito superiormente e centralmente rispetto all'arco sottostante, in quanto la pregiata pietra marmorea poteva conferire al fianco dell'edificio una nota di preziosa ricercatezza, rafforzata dalla forma sferica aggettante e dalla presenza dell'*onphalos* che contribuiva a creare un effetto circolare incassato esattamente all'interno di un'altra forma circolare aggettante a sua volta.

Tutto questo conferma il voluto reimpiego del cippo non come elemento edilizio, ma bensì come elemento decorativo.

Rimane anche da comprendere se l'*onphalos* sia originale, e quindi l'esemplare di Vicolo de' Serri potrebbe essere accostato al cippo numero III della tomba di Celli²⁹, datato da Ciampoltrini su considerazioni epigrafiche al VI secolo a.C., oppure se originariamente il segnacolo fosse provvisto di umbone ipertrofico in seguito scalpellato e pertanto possa essere ricondotto alla tipologia B2 della "clas-

sificazione Ciampoltrini" (III – II secolo a.C.).

Gli altri segnacoli, di cui forniamo una griglia riassuntiva, rientrano nel generale riutilizzo assai meno colto (e forse più recente) di paracarro o come nel caso del cippo di Monteveccioni di Terricciola, come pietra per ribattere il falchetto per le lavorazioni agricole.

Soianella – Via Solferino: ex Palazzo Piazza. (<i>Mariti, Odeporico, VI, c. 229 r.; Ciampoltrini 1980 p. 76</i>)	IRREPERIBILE
Soiana – Via Pier Capponi. (<i>Bruni 1995, p. 157 nota 97; Ex A.S.I.G.A.T. Inv. N°17, tom. I, bust. 2.</i>) MISURE: Lunghezza. Max mis. cm 40; Diam. cm 25	IN SITU
La Chientina – Via Lemmi. (<i>Bruni 1995 p. 157 nota 99; Ex A.S.I.G.A.T. Inv. N°26 CD N° 1.</i>) MISURE: Lunghezza. Max cm 74; Diam. cm 29	CENTRO DI DOCUMENTAZIONE ARCHEOLOGICA DI VILLA BACIOCCHI (CAPANNOLI)
Casanova – Villa Lanfranchi Lanfreducci. (<i>Ex A.S.I.G.A.T. Inv. N°17, tom. I, bust. 2</i>) INEDITO MISURE: Lunghezza. Max mis. cm 45; Diam. cm 27,5	IPOGEO DEL BELVEDERE DI TERRICCIOLA
Terricciola – Corte Gherardi del Testa. INEDITO MISURE: / (Non rilevate)	ATTUALMENTE DISPERSO
Terricciola – località Monteveccioni. INEDITO (<i>Ex A.S.I.G.A.T. Inv. N° 7, tom. II, bust. 57; Inv. N° 17, tom. I, bust. 2.</i>) MISURE: Lunghezza Max: cm 76; Diam. cm 27.	IPOGEO DEL BELVEDERE DI TERRICCIOLA
Casanova – ex Teatro. INEDITO MISURE: Lunghezza Max: cm 32; Diam. cm 19,5	IPOGEO DEL BELVEDERE DI TERRICCIOLA

La proposta avanzata dallo scrivente nel lontano 2005 e presto avallata dall'ispettore Giulio Ciampoltrini di conservare i segnacoli funerari (rinvenuti sempre dallo scrivente) all'interno dell'Ipogeo del Belvedere di Terricciola garantisce una adeguata conservazione e l'arricchimento di quello che fu il Percorso Storico-Archeologico di Terricciola, ma risulta evidente una piccola parte di smembramento della raccolta ed anche alcune operazioni di messa in sicurezza che ancora

²⁷ BRUNI 1995, p. 150 s., tav. III a; BRUNI, *Legoli*, p. 16; CIAMPOLTRINI 1980, p. 75.

²⁸ Per gli sviluppi urbanistici dell'abitato di Terricciola si veda L. BACCI, *L'ampliamento quattrocentesco della chiesa di San Donato di Terricciola: un caso emblematico di rinnovamento urbanistico a seguito delle guerre di conquista fiorentine*, in *Rassegna Volterrana*, 2019, pp. 179-198.

²⁹ A.F. GORI, *op. cit.*

oggi tardano ad arrivare, come per il caso del cippo di Via Pier Capponi a Soiana.

Se con la raccolta delle *Acherunticae Columellae* all'interno dell'Ipogeo del Belvedere si è voluto creare una prima stabile raccolta archeologica di carattere pubblico nel territorio di Terricciola, non di meno ci auguriamo la nascita di un più esteso e strutturato *Antiquarium*, capace di raccogliere le non poche testimonianze archeologiche di quest'area.

Appendice

Trascrizione delle carte dell'Anonimo Memorialista

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
(f.77 r.)

Monumenti d'Antiquaria scoperti in diversi tempi nelle adiacenze di Terricciola

«Circa all'anno 1752 nell'escavazione dei fondamenti di una nuova fabbrica, che presso i muri della Chiesa Parrocchiale dalla parte del Ponente si costruiva per uso della soppressa Centuria³⁰ del SS.mo Rosario furon trovati nel Sabbio diversi rottami di fibule e vasellini di rame con un Sarcofago Etrusco, che di presente si vede incassato nella facciata della casa canonica dall'ingresso della Chiesa.

Nel 1754 in un effetto del Sig.re Francesco Macigni³¹ Nobile Fiorentino in distanza circa a 100 passi dal Castello per la parte di Levante fu scoperta nel lavorare la terra una semplice fossa nel Sabbio con dentro le ossa di uno smisurato Cadavere colla spada al fianco con alcuni vasellami di terra di colore, e figura diversa. In un antico Sepolcro Ipogeo scavato nel Sabbio, scoperto nell'anno 1756 casualmente da certi contadini in una Collinetta chiamata Poggio alle Tane di proprietà del Signore Francesco Barsotti di questo luogo, della grandezza per ogni lato di Braccia 5 coll'ingresso a mezzo giorno serrato da un grosso lastrone di pietra del Paese, distante dal Castello un quarto di miglio verso il Levante furono ritrovati quattro Cadaveri, due di figura gigantesca collocati unitamente dalla parte di Tramontana colla faccia a Levante, uno dei quali aveva in dito un anelletto d'oro del valore di Lire 18 (f. 77 v.) in circa, e gli altri due Cadaveri, che dimostravano di essere di piccoli fanciulli erano collocati al Ponente colla faccia a mezzo giorno; e dalla parte del Levante vi erano due Sarcofagi, e molti vasi di terra con alcuni di vetro di figure diverse, e di diversi colori, e per ordine del Governo dovè tutto mandarsi a Firenze, a riserva dei Cadaveri già tutti disciolti.»

³⁰ Nella prima trascrizione fatta delle carte in oggetto, pubblicata da Marisa Bonamici nel 1984 (BONAMICI M., *Urne volterrane della Valdera*, in *Studi di Antichità in Onore di Guglielmo Maetzke*, Giorgio Bretschneider Editore) il lemma viene trascritto erroneamente, riportando Cantoria invece che Centuria. L'attenta osservazione della grafia non lascia adito a dubbi sul fatto che centuria debba essere la trascrizione corretta. A questo si aggiunge che proprio Orazio Giovannelli nella metà del XVIII secolo fondò due centurie laicali (si veda a tal proposito APT, *Miscellanea*).

³¹ Ancora nella trascrizione della Bonamici troviamo una interpretazione errata del cognome del nobile proprietario terriero, che deve essere riportato come Magigni invece che Maciughi. Si ricorda che i Macinghi o Macigni sono attestati come grossi proprietari di beni immobili a Terricciola per lo meno dal 1560 (ASP, Fiumi e Fossi, 17, filza 2235).

Bibliografia

- BACCI L., *L'ampliamento quattrocentesco della chiesa di San Donato di Terricciola: un caso emblematico di rinnovamento urbanistico a seguito delle guerre di conquista fiorentine*, in *Rassegna Volterrana*, 2019.
- BACCI L. – BODDI A., *Don Secondo Griselli Arciprete di Terricciola*.
- BONAMICI M., *Nuovi monumenti di marmo dall'Etruria settentrionale*, in *'Archeologia Classica'*, 43, 1991.
- BRUNI S., *La Valdera e le Colline Pisane Inferiori: appunti per la storia del popolamento*, in *Aspetti della cultura di Volterra etrusca*, Firenze 1997..
- BRUNI S., *Legoli. Un centro minore del territorio volterrano*, Bandecchi&Vivaldi, Pontedera 1999.
- CIAMPOLTRINI G., *I cippi funerari della Media e Bassa Valdera*, in *Prospettiva*, 21, 1980.
- CIAMPOLTRINI G., *Gli Etruschi di Terricciola. Cronache di archeologia della Valdera dall'arciprete Giovannelli (1729) al Gruppo „Tectiana“ – con un contributo di Lorenzo Bacci*, Rete Museale della Valdera, Bandecchi&Vivaldi, Pontedera 2005.
- DE BENEDICTIS C., *Per la storia del Collezionismo italiano*, Ponte alle Grazie Editori, Firenze, 2002.
- GORI A.F., *Museum Etruscum, III, parte II*, Florentiae, 1743.
- MARANGONI G., *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso, ed ad ornamento delle Chiese*, Roma 1744.
- MARITI G., *Odeporico ossia Itinerario per le Colline Pisane. Terricciola, Morona, Chianni, Rivalto castelli dell'Alta Valdera*, (a cura di Benozzo Gianetti), CLD Libri 2001.
- PERUZZI S.B., *Notizie dell'origine, ed istituto della Società Colombaria fiorentina*, I, 1747.
- QUATREMÈRE DE QUINCY A. C., *Letres sur le préjudices qu'occasionnerait aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses Ecoles, et la spoliation de ses Collections, Galériés, Musées, etc*, 1796.
- TARGIONI TOZZETTI G., *Relazione d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana*, I, Firenze 1768.

Abbreviazioni

ASP, Archivio di Stato di Pisa.

ASIGAT, Archivio Storico Iconografico Gruppo Archeologico Tectiana (poi confluito presso l'Archivio Lorenzo Bacci).

APT, Archivio Parrocchiale Terricciola.



Fig. 1: Urna cineraria della Canonica di San Donato Martire di Terricciola (II secolo a.C.)

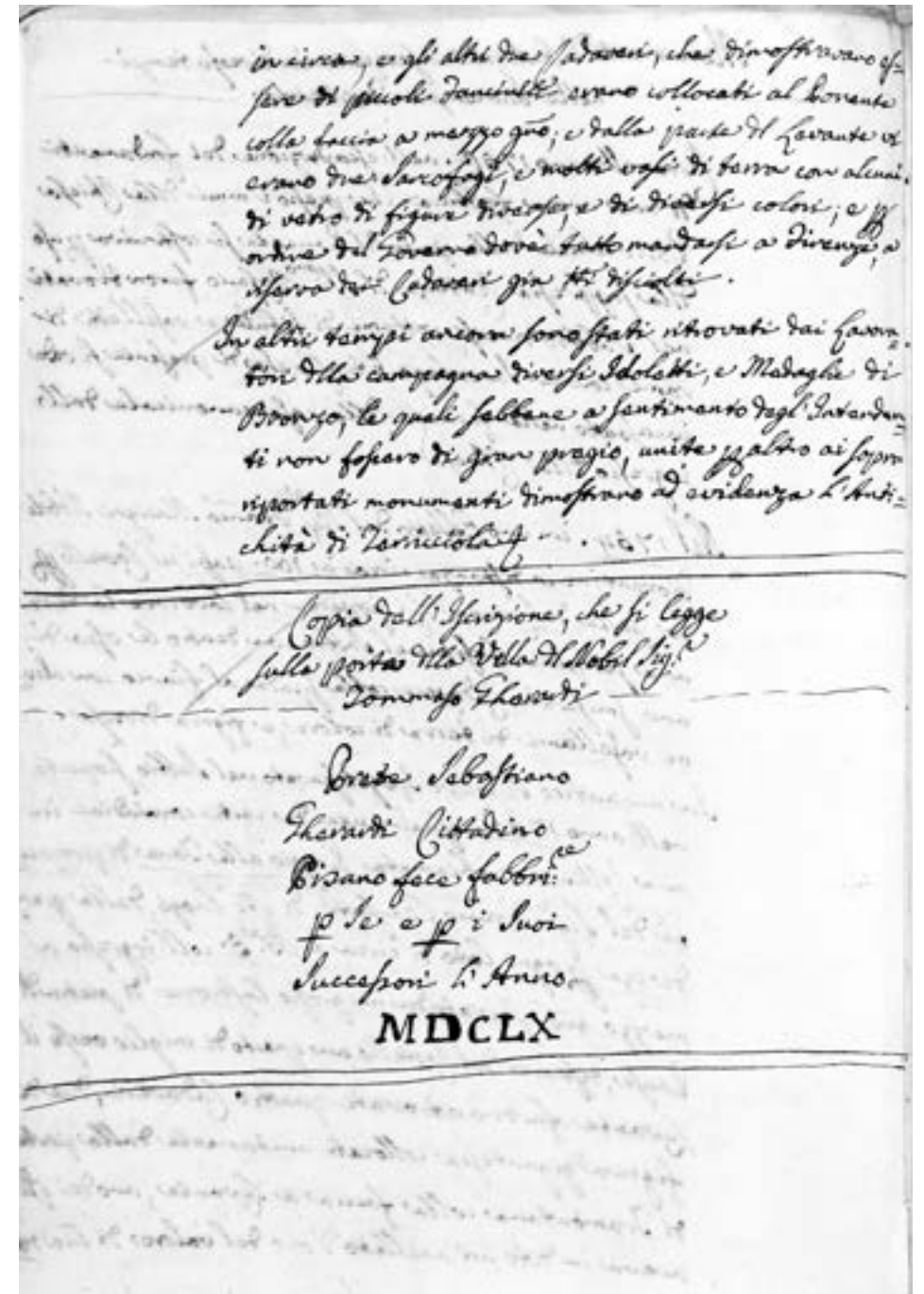


Fig. 2: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Manoscritti, II, VI, 60 (2)

Monumenti d'Antiquaria scoperti in diversi tempi
nella Diocesi di Terracina

Nel 1732. nell'operazione dei fondamenti
di una nuova fabbrica, che verso i muri della Chiesa
di S. Maria della parte di S. Donato si copriva, fu
alla scoperta di resti di S. Stefano furono trovati
nel 1732. resti di fibule e vasellami di
rame con un Sarcofago di marmo, che si presenta si vede
incapato nella facciata della casa canoniale della
cattedrale della Chiesa.

Nel 1734. in uno Effetto del Sig. Dr. Francesco Macigni Nobile
Dionisino in distanza circa a 100. passi dal Castello offe
la parte di Levante fu scoperta nel lavoro la terra
una semplice fossa nel sottile con dentro la ossa di
uno smisurato Cadavere, colla spina al fianco con alcu
ni vasellami di terra di colore, e figura diversa.

In un antico oggetto di legno parato nel sottile scoperto
nell'anno 1735. casualmente da certi contadini in
una solinetta chiamata Loggia alla Torre di proprie
tà del Sig. Dr. Francesco Bufotti di otto luog. dalla gran
dazza di ogni lato di circa a 15. S. coll'ingreso a
mezzo que' serrate da un grosso lastrone di pietra di
base, distante dal Castello un quarto di miglio verso il
Levante furono ritrovati quattro Cadaveri, due di
figura gigantesca collocati unitamente dalla parte
di Tramontana colla faccia a Levante, uno dei due
aveva in dito un anello d'oro dal valore di Lire 14.

Fig. 3: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Manoscritti, II, VI, 60

XVI		Cave X
	Sarcofago di Marmo rappresentante un Baccante Dioniso, con i simboli delle Maccie, del Canerino, del Pomo, della Costa Natica, col Sopo, il Vaso pieno di Acqua, e di Vino. La Colonna con sopra L'Orologio Solare, ed altri Emblemi Baccici, in la recidano deglo di Spensali, atten zione. Stava nel Monastero di S. Matteo di Pisa, servon do di S. Sava Mano. Proprietà di quelle Monache. — Sopra il presente Sarcofago si posava un Piedi con Calce Trigi, e sotto di S. S. Nazario antico Italiano, mutilato.	
85	Urna Etrusca, liscia con sopra, figurato al copricchio una di quelle Tre regolate, nel 1811 dal Sig. Dottor Giovanni Gotti, e dal suo figlio Luigi, di Terricciola. —	
86	Tronco di Colonna antica striata, di Breccia Pao nazzata, con sopra una Testa di Antico, di cui ora non resta, che la Capellatura, di Scalpello antico Romano, il resto restato in Marmo. Su Colonna, ossia Tronco stava su Marmi ni Magarrini dell'Opera di di assai bella qualità. La Testa era incassata nella Cantinata della Chiesa degli Iunio centi. Proprietà dell' Ospedale di Santa Chiara. —	
87	Cappella Nuova, ora Franceschi e Pini. Esiste una Tavola di Altare dipinta da Giovanni da San Giovanni, molto rovinata. lateralmente sono stati di recente, in cal sati nel Muro i due Depositi, e sieno Tombe, che stavano nella Sagrestia di S. Cappellani, e che nell'ultimo rimoder. non ebbero furono tolte a vantaggio, e decoro del Campo Santo e sono: l'Anonimo de' Medici, e il Cardinali Menicoto, tutti due di pregevole scalpello della Scuola Pisana del Secolo XIV. —	
88	Colonna con Testa sopra, di buon lavoro Romano, Do no del Cav. Conservatori, e Figlio. —	
89	Parte di Sarcofago del tempo basso Romano. —	
90	Testa d'Imperatore in Basaltino di...	

Fig. 4: L'urna cineraria da località Antica inserita nell'elenco delle opere conservate dal Lasinio nel Camposanto di Pisa

Mio Padre o. Campi del
 La cosa già vedifatto alla mia persona di mandare
 l'urna cineraria in questa per celebre Comportato, e per
 una parte prima incaricata del trasporto della medesima,
 ma fin qui non vien presentata alcuna. Ma dunque
 provami di darne la commissione al Signor Maffei di,
 il quale dopo aver saputo del trasporto ed lo al momen-
 to che si presenta, farsi sanare il suo spago e che ne
 farsi la spedizione. Il lavoro ad ora dal luogo ov'è col-
 locato non vien bene conservato, e che spando con qualche
 polvere potrebbe facilmente di cattivo odore, in peggio
 stato, e forse anche di opera dei vermi, e altri altri
 qualche frammento. Ovvero meglio habbiarlo nella Stato
 attuale finché non sia al momento di farne la spedi-
 zione diretta.
 Io sono partigiano delle sue opinioni, ed ne vorrò
 non mancare di profitto, mentre col più vivo desi-
 derio di compiacere, e di aver il vantaggio di fare
 Di V. M. M. M. M. M.
 Verniciola 24. Settembre 1812.
 Proposto a
 Arciprete ed
 Capello di Terricciola
 Uno D. S. S. S.
 P. Luigi Cantini

Fig. 5: lettera dell'arciprete Luigi Cantini a Carlo Lasinio in merito all'urna cineraria della canonica di Terricciola



Fig. 6: Il cippo funerario etrusco collocato all'angolo della capella del palazzo Gherardi Del Testa da una cartolina d'epoca



Cippo funerario etrusco reimpiegato in Vicolo de' Seri con funzione decorativa.



Cippo funerario etrusco reimpiegato in Vicolo de' Seri con funzione decorativa (particolare).

Tangenze alfieriane a San Miniato

ANGELO FABRIZI

Nelle lettere di Vittorio Alfieri s'incontrano due menzioni di La Scala di San Miniato:

A Mario Bianchi – Siena.
Pisa, 25 novembre 1784.

Amico Carissimo. Col mio corteggio Bacchresco arrivai sano, e salvo a Poggibonzi quella sera, che non fu piccola impresa; la Domenica posai alla Scala, e il Lunedì qui, io, e tutte l'altre bestie in ottima salute¹.

A Mario Bianchi- Siena.
Pisa, 22 aprile 1785.

A[mico] C[arissimo]. Jersera son arrivato alle sette, benchè da Poggibonzi alla Scala stessi più di cinque ore².

Questi due passi meritano spiegazioni. Nel primo Alfieri scrive al suo grande amico senese Mario Bianchi (1756-1796). Il Bianchi ospitò talora Alfieri nella sua magnifica villa di Geggiano nel comune di Castelnuovo Berardenga. La villa è tuttora conservata e abitata dai discendenti del Bianchi. Alla famiglia appartenne Ranuccio Bianchi Bandinelli (1900-1975), archeologo illustre e mio professore di archeologia all'università di Roma negli anni sessanta del secolo scorso. A lui si deve una breve storia della villa³. A Siena Alfieri ebbe amici il Bianchi, Francesco Gori Gandellini (cui dedicherà *La virtù sconosciuta*), Ansano Luti, Giuseppe Ciaccheri, Candido Pistoja, Pietro Giacomo Belli, Anton Maria Borgognini, Giovan Battista Mugnaini, Teresa Regoli Mocenni. Questa fu amica intima del Bianchi, pur essendo sposata con Ansano Mocenni. Teresa fu madre di Quirina Mocenni Magiotti, amica di Ugo Foscolo⁴. Si noti l'ironia delle parole «io, e tutte l'altre bestie». «Col mio corteggio bacchresco» allude al fatto che allora Alfieri viaggiava con i suoi 14 cavalli, che aveva acquistato qualche mese prima a Londra. Era con numerosi servitori, abituati a bere in abbondanza vino⁵. Bacco era

¹ Vittorio Alfieri, *Epistolario*, A cura di Lanfranco Caretti, vol. I (1767-1788), Asti, Casa d'Alfieri, 1963, p. 200.

² Ivi, p. 259.

³ Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Geggiano*, A cura di Mario De Gregorio, Introduzione di Roberto Barzanti, Biblioteca Comunale «Ranuccio Bianchi Bandinelli», Castelnuovo Berardenga, Editori del Grifo, 1985.

⁴ Vedi Roberto Barzanti, *Vittorio Alfieri e il "crocchetto ... da non credersi"*, in Roberto Barzanti, Attilio Brilli, *Soggiorni senesi tra mito e memoria*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, Monte dei Paschi di Siena, 2007, pp. 81-107. Ivi anche molte foto della villa di Geggiano.

⁵ Vedi Vittorio Alfieri, *Vita scritta da esso*, Torino Einaudi, 1974, Ep. IV, cap. XIV.

raffigurato in antico come accompagnato da satiri ubriachi, ninfe, fiere. L'aggettivo *bacchresco* non è registrato nel Battaglia⁶. Ma in Toscana era ed è molto diffuso anche il cognome *Baccheschi*.

L'espressione «posai alla Scala»: vuol dire che Alfieri pernottò alla Posta della Scala. Qui erano infatti un'osteria e un ricovero, dipendenti dall'ospedale di Santa Maria della Scala di Siena. Questo è attualmente un vastissimo complesso museale (di 19.000 m²), posto in piazza del Duomo. Dal 1997 ospita raccolte d'arte e reperti dall'antichità ai tempi moderni. L'appellativo «della Scala» risale al XII secolo, ed è dovuto al fatto che a Siena l'ospedale era posto davanti alla gradinata della chiesa principale. L'ospedale ha funzionato fino al 1995.

L'insegna di ferro in forma di scala è tuttora pendente sopra la porta dell'edificio della Scala di San Miniato, dove presumibilmente era l'osteria. Sotto l'insegna è murata una targa di marmo con la scritta:

L'INSEGNA / RIMASTA INTATTA / NELLA COMPLETA TRASFORMAZIONE / DEL GRANDIOSO OSPEDALE SENESE / DI CUI USARONO FIN DAL 1300 / I NOSTRI ANTENATI / RICORDI AI POSTERI / PERCHE QUESTO PAESE / EBBE IL NOME DI SCALA.

L'insegna riproduce l'emblema dell'ospedale senese. La Scala si trova alle pendici di San Miniato (alto), a 2 km dal centro comunale, in un quadrivio posto tra San Miniato (alto), Isola, Ponte a Elsa, San Miniato Basso. Di La Scala si ha notizia fin dal 1194⁷. Essa⁸ si trovava a metà percorso della strada Pisana Regia, cioè mantenuta a spese del governo granducale, e dove era assicurato ai corrieri il cambio dei cavalli e locali di ristoro. Era anche strada postale. Era ampia e comoda. Aveva una carreggiata di 5 braccia, cioè m. 2,50. Ai lati aveva le banchine (dette Panchine) di mezzo braccio. Le strade avevano una massiciata, a volte fatta con sassi, erano ricoperte di silice impastata con calcina, o di ghiaia di fiume o di cava, o di materiali di scarto, o di tufo asciutto⁹.

Alfieri nei suoi tanti viaggi da Siena a Pisa, da Firenze a Pisa, e viceversa, transitò molte volte per La Scala, dove si fermava spesso. Avrà certo volto lo sguardo verso il colle e la rocca di San Miniato. Ma non ce lo dice. Né risulta che vi sia mai salito.

Nemmeno un altro antico viaggiatore ci salì. Parlo di Montaigne (amatissimo da Alfieri). Egli, nel suo *Journal de Voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, scrive del suo arrivo a La Scala:

⁶ Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della lingua italiana* Torino, UTET, 1989-2002, voll. 21.

⁷ Emanuele Repetti, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, Firenze, 1833-1845, 6 voll., vol. V, p. 210.

⁸ In un documento del 1776 è menzionata la «Posta detta della Scala». Vedi Manuela Parentini, *La viabilità nel territorio sanminiatese nel XVIII secolo*, in: *San Miniato nel Settecento. Economia, Società, Arte*, Cassa di Risparmio di San Miniato / Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2003, p. 151.

⁹ Vedi Manuela Parentini, *La viabilità nel territorio sanminiatese nel XVIII secolo*, cit., pp. [113]-15; Cristina Badon, *Lavori pubblici e appalti. Le strade regie postali nel Granducato di Toscana durante la prima età lorenese (1737-1799)*, Centro Editoriale Toscano, 2008.

Scala, 20 miglia, alloggio solo, assai buono. Non cenai; e dormii poco, molestato d'un dolor di denti sulla destra, il quale molte volte sentiva col mio mal di testa. Mi fatigava più nel mangiare, non potendo toccar nulla senza dolore grandissimo.

La mattina del lunedì, 3 di luglio, seguitissimo la strada piana il lungo d'Arno, e sul fine una pianura ubertosa di biade. Capitassimo sul meriggio a Pisa.

Un altro accenno risale al 20-21 settembre 1581:

Varcammo poi l'Arno a Fucecchio, e capitammo al buio alla Scala, 20 miglia. Di Scala partii al spuntar del sole. Passai un cammino bello e quasi pari. Il paese, montuoso di montagne piccole e fertilissime come le montagne francesche.

Tra le «montagne piccole e fertilissime» c'è certo anche il colle su cui sorgeva San Miniato alto con la sua rocca. Infine trovo:

Il giovedì, 27 luglio [1581] partimmo a buona ora di Pisa, molto soddisfatto io delle cortesie et amorevolezze ch'io ci aveva ricevuto dal sig. Vintavanti, di Lorenzo Conti del S. Miniato (abita in casa il sig. cavaliere Camillo Gatani: m'offrì il suo fratello per venire meco in Francia), del Borro et altri artigiani e mercanti con cui avea preso pratica.

Lorenzo Conti apparteneva certo alla famiglia Conti, che a San Miniato ha molti rappresentanti dal secolo XVI al XX¹⁰. Il *Journal* di Montaigne è scritto in parte in francese da un suo domestico colto, e in parte da lui stesso in italiano¹¹. Esso rimase inedito. Fu scoperto nell'archivio del castello di Montaigne nel 1769 dal canonico Don Prunis. Fu pubblicato nel 1774 dall'editore Meunier de Querlon: ma su una copia eseguita da Giuseppe Bartoli. Il manoscritto originale poi scomparve. Non so se sia dovuta al ricordo delle soste alfieriane a La Scala la denominazione di via Vittorio Alfieri in San Miniato Basso.

Alfieri ebbe un breve iniziale entusiasmo per la rivoluzione francese. Ma presto se ne disgustò, e non per alterigia nobiliare. Addirittura il 18 agosto 1792 lui e la sua compagna, Luisa d'Albany, riuscirono a stento a sfuggire ai controllori della Barrière Blanche e a lasciare la Francia. E in sua assenza gli fu sequestrata la biblioteca con tutti i suoi beni. In seguito riuscirà ad avere la restituzione dei soli suoi manoscritti. Furono gli sviluppi violenti degli avvenimenti a portarlo a una condanna senza appello della rivoluzione. Meno che mai approvò il ruolo che Napoleone ebbe prima come generale, poi come esponente del Direttorio, poi come imperatore. Non lo nominò mai nelle sue opere, se non una volta. Forse fu lui la causa del suo mancato viaggio a San Miniato? Perché invece proprio qui salì Napoleone il 29 giugno 1796, per far visita al canonico Filippo Bonaparte (1732-1799), col quale si estinguerà il secondo ramo sanminiatese dei Buonaparte.

¹⁰ Sui Conti vedi *Dizionario biografico dei Sanminiatesi*, a cura di Roberto Boldrini, Ospedaletto (Pisa), Pacini editore, 2001.

¹¹ Uso la seguente edizione: Michel de Montaigne, *Viaggio in Italia*, introduzione di Giovanni Greco, traduzione e note di Ettore Camesasca, Biblioteca Universale Rizzoli, 2008, pp. 361, 385-386, 369. Questa parte fu scritta da Montaigne in italiano. Nell'ed. originale il testo è in francese fino a p. 252; in italiano da p. 253 alla fine, cioè p. 424.

Alfieri conobbe il grande erudito e diarista fiorentino Giuseppe Pelli Bencienni (1729-1808). Il Pelli dedicò molte pagine (da me studiate e pubblicate) alle opere di Alfieri nel suo immenso diario manoscritto in 80 volumi, conservato nella Biblioteca Nazionale di Firenze. Il Pelli preferiva i melodrammi di Metastasio alle severe tragedie di Alfieri, e il poeta piemontese gli riusciva antipatico. Ma le sue tragedie lo attraevano, anche se rimaneva sgomento dinanzi alle loro novità stilistiche e di contenuto. La maggior parte degli scritti del Pelli è rimasta inedita. Non credo che Alfieri abbia mai conosciuto del Pelli le *Notizie di diversi letterati di S. Miniato al Tedesco*. Il Pelli vi dava un ragguaglio su 24 personalità sanminiatesi vissute dal Duecento al Seicento. Lo scritto è ora pubblicato¹².

Nel maggio 1799 fu vicario governativo in San Miniato Giovanni Carmignani (San Benedetto a Settimo [Pisa] 1768-Pisa 1847). A San Miniato era stata proclamata la repubblica il 3 aprile 1799. Ma essa durò fino al maggio. E non so se il Carmignani fece in tempo ad andarvi. Carmignani fu autore di una tragedia¹³ e poi divenne importantissimo giurista dell'università pisana. Da giovane aveva recitato in tragedie alfieriane, messe in scena da Alfieri nella sua casa affittata, la palazzina Gianfigliuzzi, sul Lungarno di fronte a ponte Santa Trìnita. Alcuni anni dopo le scene per le recite furono dipinte da un artista sanminiatese, Antonio Niccolini (1772-1850). Inoltre il Carmignani fu autore del primo studio complessivo sul teatro alfieriano, *Dissertazione critica sulle tragedie di Vittorio Alfieri da Asti, in Atti della solenne adunanza dell'Accademia Napoleone in occasione di celebrarsi il giorno di nascita di Sua Altezza Serenissima il principe Felice Primo il dì 18 maggio 1806*, Lucca, Presso Berini stampatore di S.A.S., 1806, pp. 1-149 (riedita nel 1807 e 1822). Il saggio, notevole per la sua ampiezza e organicità, era però pervaso da sostanziale negazione del valore delle tragedie alfieriane. I più ragguardevoli esponenti della vita culturale dell'epoca, come Monti, Cesarotti, Bettinelli, manifestarono piena condivisione con esso. Invece non bene lo accolsero Foscolo e Leopardi (vedansi *Epistolari* dell'uno e dell'altro) (e scusate se è poco).

Nel 1804 veniva pubblicato l'opuscolo *Alfieri tra l'ombre. Azione eroico-favolosa in due atti scritta in verso sciolto dall'attore Antonio Morrocchesi fiorentino dedicata all'erudito popolo Bolognese*. Bologna MDCCCIV. Anno III rep. Per le Stampe di Ulisse Ramponi a S. Damiano. Con approvazione, di pp. 34. I personaggi dell'azione sono: Alfieri, Dante, Sofocle, Voltaire, Destino, Pitagora, Tempo, Plutone, Etruria, Pallade, Eternità, Virtù, Gloria, Fama. Poi ci sono le ombre mute di Eschilo, Euripide, Racine, Cornelio, Crebillon, Skahespear (*sic*). In una premessa di 32 sciolti, intitolata *All'erudito popolo bolognese*, l'autore chiede venia ai bolognesi per il fatto che egli tenti la via della poesia. Sa che l'impresa è superiore alle sue forze. Tuttavia gli è impossibile tacere. Egli è spinto dalla volontà di porgere un omaggio al «primo / Tragico Genio», cioè Alfieri. Egli si dichiara

suo debitore. E vuole esprimere a lui gratitudine, e dedicarla ai bolognesi, che tanto stimano Alfieri. Si tratta di un dono indegno dei bolognesi. Ma nessuno lo condannerà, per un'opera nata dalla gratitudine. Segue una premessa in prosa *Al lettore*. Dice che ci vorrebbero «sovranità talenti» per dar voce alla «gratitudine illimitata» che egli professa per il «gran genio immortale». Dopo avere offerto ai bolognesi dieci suoi componimenti teatrali, offre ora questa azione. Nell'atto I il Destino annuncia a Pitagora che è in arrivo Alfieri nei regni dell'aldilà. Il Destino annuncia al Tempo l'arrivo di Alfieri, L'Etruria piange la morte di Alfieri. Lei annuncia ad Alfieri che è morto. Alfieri è accolto da Dante e Voltaire. Plutone si stupisce di vedere all'inferno due spiriti degli Elisi, Dante e Alfieri. Essi vogliono vedere i poeti greci antichi. Incontrano Sofocle. Alfieri deplora la frantumazione politica d'Italia. Nell'atto II Pallade colloca Alfieri tra Eternità, Virtù, Gloria, Fama. Alfieri è contento di aver visto i tragici greci, francesi, e l'inglese. Esile trama, come si vede, e continuamente ridondante di esaltazione di Alfieri. Le sue tragedie avevano reso famoso Morrocchesi. Egli era stato elogiato direttamente da Alfieri a Firenze. Non dico altro su Morrocchesi (San Casciano in Val di Pesa 1768-Firenze 1838). Questo opuscolo si trova, per quanto ne so, solo nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (coll. ROSSI 388). Ma perché lo evoco qui? L'esemplare, che, ripeto, è forse unico al mondo, era nella biblioteca privata di Lovanio Rossi (1920-2007) a Colle Val d'Elsa. Lovanio Rossi donò la sua collezione alfieriana di oltre 1100 volumi alla Biblioteca Medicea Laurenziana¹⁴. Sul v. della copertina anteriore Lovanio Rossi scrisse a lapis: «Dalla Bibl. / di San Miniato al Tedesco». Che vuol dire? Da una biblioteca privata o pubblica? Credo pubblica. In quale circostanza l'opuscolo pervenne a Lovanio Rossi? Egli formò la sua raccolta alfieriana dal 1938 al 2007. Non lo sapremo mai. Resta il fatto che siamo dinanzi a un opuscolo rarissimo.

Nel 1821 usciva di Pietro Bagnoli (San Miniato 1767-San Miniato 1847) *Il Cadmo poema di Pietro Bagnoli*, Pisa, Presso Sebastiano Nistri, MDCCCXXI, 2 vol. Il poema era in 20 canti in ottava rima¹⁵. Il canto VIII, ott. XLVII (vol. I, p. 290-291) menziona Alfieri. Il canto fa prima una rassegna dei grandi poeti e pensatori portoghesi, spagnoli, inglesi, francesi, tedeschi. Poi parla degli italiani:

Fama è di te dall'Indo all'Etiòpe,
Gran Metastasio, che a tua voglia il pianto
Fai derivar, di gioia e di martoro,
Dal dolce fonte delle corde d'oro.

In te si mostra e nel diverso Alfieri,
D'Italia aggiunto onor, nel sermon Tosco,
Qual di modi ubertà, soavi e fieri,
Quanto sia di color sereno e fosco;

¹² Da Alexander Di Bartolo, 'Notizie di diversi letterati di San Miniato al Tedesco' dal "Magazzino Universale" di Bencienni Pelli, «Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», n. 87, 2020, pp. 565-574.

¹³ Vedi Luca Frassinetti, *Giovanni Carmignani poeta tragico: lettura della Polissena (1789)*, in: *Giovanni Carmignani (1768-1847). Maestro di scienze criminali e pratico del foro, sulle soglie del Diritto Penale contemporaneo*, a cura di Mario Montorzi, redazione di Chiara Galligani e Marco Paolo Geri, Pisa, Edizioni ETS, 2003, pp. 217-232.

¹⁴ E ne ho fatto il catalogo. *Edizioni alfieriane nella raccolta di Lovanio Rossi*, a cura di Angelo Fabrizi, Canterano (Roma), Aracne, 2019. L'opuscolo di Morrocchesi è descritto a p. 386.

¹⁵ Ristampato con titolo: *Il Cadmo ossia l'introduzione della civil cultura*, Samminiato, Presso Antonio Canesi, MDCCCXXVI.

Tal porta atti e sembianti o muti, o austeri
La Dea, ch'è Luna in ciel, Diana in bosco,
Ecate nell'Averno.

Con i modi «soavi» e col color «sereno» Bagnoli si riferisce alla poesia di Metastasio, con i modi «fieri» e col color «fosco» invece pensa ad Alfieri. Di nuovo accenna ad Alfieri nella breve premessa alle sue *Note alle poesie sacre*¹⁶. Parla dell'interesse dei grandi poeti, non solo italiani, per la Bibbia. Dopo essersi fermato su Dante scrive:

Il Tasso nella sua Gerusalemme, e nelle Sette Giornate del Mondo Creato, Milton nel Paradiso perduto, Il Vida nella Cristeide, il Sannazzarro nei Canti sul Parto Verginale, Metastasio nei Drammi Sacri, e anco il severo Alfieri nel Saul, per tacere di altri, mostrarono di avere profondamente studiato le Bibliche Poesie.

Nel poema non può esimersi dal menzionare Alfieri, sia pure definito «diverso», s'intende dal «Gran Metastasio», e comunque che fa onore all'Italia. Nelle *Note* Alfieri è detto «severo», ma accomunato agli altri poeti che hanno profondamente conosciuto i testi biblici. In entrambe le menzioni c'è una lieve diffidenza verso Alfieri, che, com'è noto, aveva scritto pagine di fuoco in *Della tirannide* contro la Chiesa cattolica e non professava alcuna religione. Egli considerò poi le religioni solo strumento politico utile a mantenere l'ordine sociale. Il Bagnoli fu sacerdote, poeta, librettista, e docente universitario. Rimase sempre entro i limiti di un classicismo ormai fuori tempo. Scrisse molto comunque e merita la nostra attenzione¹⁷. Il Bagnoli conobbe letterati e scrittori della sua età, che si occuparono di Alfieri (come Carmignani e Giovanni Rosini).

Nel 1857 apparvero le *Poesie scelte di Pietro Bagnoli con un discorso e note di Augusto Conti*, Firenze, Felice Le Monnier, 1857. Augusto Conti (San Pietro alle Fonti di San Miniato 1822-Firenze 1905) fu docente universitario, filosofo spiritualista e antipositivista, pedagogista, politico (della Destra). Scrisse moltissimo. Nel *Discorso* sul Bagnoli (pp. [III]-XXXVIII) ricorda la *Vita* d'Alfieri, quando il poeta scrive di non aver mai capito nulla della geometria (II, IV). Invece il Bagnoli, precisa Conti, dimostrò inclinazione agli studi scientifici come alle lettere (pp. VI-VII).

A proposito della necessità che ha l'artista di avere idee chiare Conti scrive:

Che fa egli l'artista, l'artista che non procede alla ventura, subitochè si propone un'opera? Pensa il proprio argomento. E ch'è mai pensare il proprio argomento? Pensasi questo facendosene in mente un'idea più chiara, e più ordinata e piena che si può; vuoi per esempio l'idea d'un tiranno astuto e simulatore nel *Filippo* dell'Alfieri, vuoi l'idea cristiana di Dio nelle Cattedrali tedesche o italiane¹⁸ ecc.

Parlando del comico e del tragico accenna a Goldoni e ad Alfieri. Secondo lui Goldoni eccelse nel genere comico, Alfieri nel genere tragico. Oggi riteniamo

¹⁶ In *Poesie sacre del cav. Pietro Bagnoli samminiatese*, Tomo Terzo, Samminiato, Presso Antonio Canesi, MDCCCXVIII, pp. 165-166.

¹⁷ Vedi Manola Guazzini, *Il sanminiatese Pietro Bagnoli: "un frutto fuori stagione" da studiare*, «Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», n. 83, 2016, pp. 35-39.

¹⁸ *Il bello nel vero Libri quattro di Augusto Conti*, Firenze, Successori Le Monnier, 1872, pp. 177-178.

però che non c'è nulla di più serio di certe commedie goldoniane, e nulla di più comico di certi epigrammi, satire, commedie alfieriane. Così scrive il Conti:

Così quel caro uomo di Carlo Goldoni, portentosissimo nel commediare, in argomenti serj non riusciva; né in faceti riusciva l'accigliato Alfieri; e veramente chi visiti a Venezia, presso San Tomà, il bel palazzetto Goldoni, sente spirare un'aura di giocondità, come raccoglimento austero spirano le signorili stanze di casa Alfieri ad Asti. Ma l'Alighieri, lo Shakspeare, il Rossini le due sorte d'ingegno ebbero unite¹⁹.

Altrove esprime stima per Alfieri, giudicato riduttivamente, cioè secondo la prospettiva risorgimentale dominante, soprattutto come rappresentante dell'amor di patria e della libertà:

L'Alfieri, che noi tutti amiamo per l'impulso datoci all'amore di patria e di libertà, e che tuttavia, vituperando i Volterrini (com'esso li chiamò), sentiva qua e là del suo tempo, dice: guai all'uomo che per essere galantuomo gli necessiti la religione²⁰.

I «Volterrini» sarebbero i seguaci di Voltaire, nemico delle religioni, pur essendo lui deista. Ma è una forzatura di Conti. Nella sua satira VII, *L'antireligioneria*, Alfieri usa questo diminutivo per apostrofare sprezzantemente Voltaire e per dire che ha generato solo «rei»: «"Ahi, Volterin, di quanti rei fu padre" / Il Testamento tuo, che fu il Digesto / Donde hanno il Santo or le servili squadre!»²¹. (che vuol dire: 'Ahi, piccolo Voltaire, di quanti malvagi fu padre il lascito della tua filosofia, che sostituì la raccolta delle norme, che i tuoi ciechi seguaci seguono come fosse-ro qualcosa di sacro'). Poco dopo Conti aggiunge:

È come potrà dunque l'onest'uomo logicamente, sia pur Sofocle o l'Alfieri, Platone o il Vico, non esser *compagnevole* in questo, nella Religione; senza la quale il sentimento religioso, segregandosi da ogni compagnia esterna, si attenua e s'infacchisce, come ogni sentimento nella solitudine disamorata?

Naturalmente gli lasciamo questa singolare sua opinione.

Giosue Carducci scrisse il sonetto *Vittorio Alfieri* a Celle sul Rigo alle pendici dell'Amiata il 22 agosto 1853, e lo rivide poi a San Miniato il 12, 17, 20 maggio. Esso fu stampato in Giosuè Carducci, *Rime*, San Miniato, Massimo Ristori, 1857²².

¹⁹ Ivi, p. 162.

²⁰ Vedi *Il buono nel vero Libri quattro di Augusto Conti*, Firenze, Successori Le Monnier, 1873, p. 425.

²¹ Il verso "Ahi, Volterin, di quanti rei fu padre" è posto da Alfieri tra virgolette, perché vuole essere una reminiscenza dantesca (da *Inf.* XIX 115: «Ahi Costantin, di quanto mal fu matre»). Si cita da Vittorio Alfieri, *Satire*, A cura di Gabriella Fenocchio, Milano-Udine, Mimesis / Mim Edizioni srl, 2017, Satira VII, vv. 175-177, p. 138.

²² Vedi Antonio Gamucci, *Il Ginnasio Samminiatese delle "Risorse"*, «Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», n. 34, maggio 1962, pp. 59-63; Manola Guazzini, *Di Giosuè Carducci e dell'editore delle sue prime poesie*, ivi, XXXI, 1957, pp. 90-93. Quando nell'anno scolastico 1967-1968 insegnai nel liceo scientifico *Guglielmo Marconi* di San Miniato, conobbi tra gli altri due colti sanminiatesi. Ricordo con grande stima il Preside Antonio Gamucci (1921-1972), come anche don Giancarlo Ruggini, di vasti interessi culturali. Vedi la *Commemorazione del defunto Presidente dell'Accademia degli Euteleti, Prof.*

Il pittore Annibale Gatti (Forlì 1828-Firenze 1909), artista importante del secondo Ottocento, eseguì verso il 1870 l'affresco *Alfieri mascherato da agnello*, ovvero l'incontro di Alfieri con i dotti fiorentini. Com'è noto le sue tragedie non ebbero buona accoglienza. Ne fu criticato lo stile e la lingua, giudicati arcaici e oscuri. L'affresco è nel soffitto della sala gialla della villa Il Larione di Firenze, via Benedetto Fortini 40²³. La villa fu costruita nel Quattrocento su disegno di Filippo Brunelleschi, e ricostruita nel 1571 da Ilarione dei Buongugliemi, da cui il nome rimastole di Larione. Nel 1867 il nuovo proprietario dott. Cesare Campani la fece restaurare e fece eseguire l'affresco dal Gatti. Attualmente la villa ospita suore dell'Ordine religioso Figlie di S. Francesco, che vi dirigono l'Istituto S. Anna, casa di riposo. Il Gatti, noto agli alfieristi per la detta opera, aveva affrescato nel 1859 in San Miniato nella cattedrale dell'Assunta e di San Genesio (detta di San Domenico) la calotta con *La Vergine Assunta e quattro angeli*, caratterizzati da delicati colori ed elegante composizione²⁴.

Nel 1924 il poligrafo sanminiatese Lorenzo Antonini (1843-1932) volle celebrare il primo centenario della morte di Luisa Stolberg-Gedern contessa d'Albany e compagna di Alfieri. Per questo stampò un volumetto: *La contessa d'Albany. Varietà storiche. Casa di Pier Della Vigna*, Edizione di 100 esemplari fuori commercio, S. Miniato, Tipografia e Cartoleria V. Bongi, 1924, pp. 46. Nelle prime pagine si ricordano l'Albany e poi la morte di Alfieri. Nel resto del volumetto si affollano altri ricordi storici soprattutto ottocenteschi. Il volumetto è una rarità. Esiste solo nella Biblioteca Marucelliana di Firenze (collocazione Misc. 1732, 14)²⁵.

Infine un ricordo personale. Il sottoscritto si è trasferito in Toscana nel 1967 per poter compiere i suoi studi alfieriani. Senonché invece che a Firenze, dove sono i manoscritti alfieriani (Biblioteca Medicea Laurenziana), il Ministero della Pubblica Istruzione lo assegnò per un anno, 1967-1968, al Liceo Scientifico *Giulio Marconi* di San Miniato. Non tralasciò gli studi, poi continuati a Firenze, dove risiede dal 1968. La menzione è giustificata dal fatto che egli si considera il più assiduo e fedele dei pochi alfieristi viventi. Egli è rimasto legatissimo a San Miniato e alla sua storia, per aver sposato nel 1969 una sanminiatese.

Antonio Gamucci (1921-1972), «Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», n. 43, 1974. Volle donarmi il «Bollettino» del 1962 don Giancarlo Ruggini (1920-1973), perché vi era un suo bel saggio storico: *Il contributo dei Cattolici all'unità d'Italia* (pp. [9]-56). A p. [9] mi scrisse la seguente dedica: *Al Prof. Angelo Fabrizi questa esercitazione di un dilettante che ne inventa di sottoterra per non dichiararsi morto, con tanta stima ed amicizia. S. Miniato, 11 Maggio 1968. Giancarlo Ruggini.*

²³ Caterina Zappia, *Annibale Gatti pittore di Firenze capitale*, Roma, De Luca editore / Casa di Risparmio di San Miniato, 1985, pp. 67, 70; Angelo Fabrizi, *Alfieri e i letterati toscani*, in *Alfieri in Toscana*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 19-20-21 ottobre 2000, A cura di Gino Tellini e Roberta Turchi, Firenze, Olschki, 2002, 2 voll., vol. II, pp. 647-735: 700-701.

²⁴ Vedi Caterina Zappia, op. cit., pp. 30-31, con riproduzione a colori dell'affresco alfieriano a pp. 27-29.

²⁵ Vedi il mio articolo *Un poligrafo sanminiatese*, «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato al Tedesco», 86, dicembre 2019, pp. 269-271.

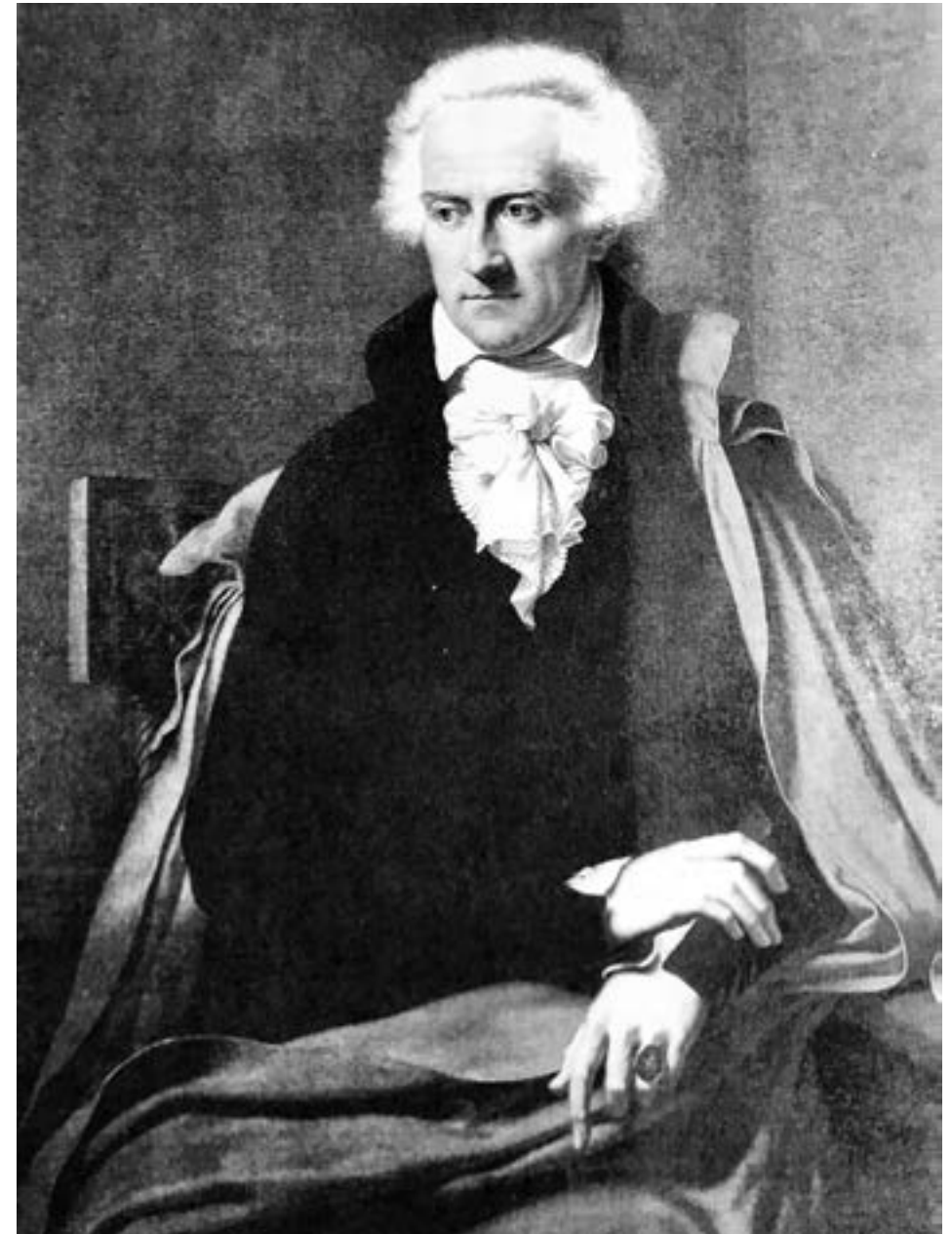


Fig. 1: François-Xavier Fabre, *Ritratto di Vittorio Alfieri*, 1797 (Asti, Fondazione Centro Studi Alfieriani).



Fig. 2: Veduta di San Miniato (Tempera del sec. XVIII, Accademia degli Euteleti) (dal «Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», n. 36, 1964, tavole XL-XLI).



Fig. 4: Villa di Geggiano (Siena, Biblioteca degli Intronati, C. II.4, c. 214).

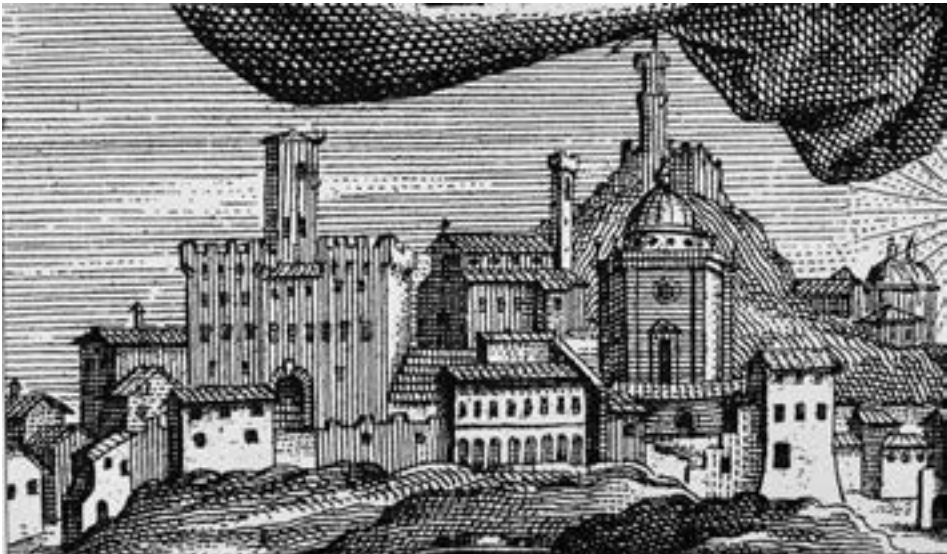


Fig. 3: Veduta di San Miniato (*Synodus Dioecesis Miniatensis*, 1707; da Emila Marcori, *Per una storia settecentesca di Castelvechio: documenti e immagini del palazzo dei vicari e dei ministri*, in: *San Miniato nel Settecento. Economia, società, arte*, cit., pp. 175-196: 180).



Fig. 5: L'insegna di ferro appesa sulla facciata dell'edificio, al cui posto era un tempo osteria e ricovero di La Scala di San Miniato.



Fig. 6: La Scala (in alto al centro, in una piantina del 1780 ca., da Manuela Parentini, *La viabilità nel territorio sanminiatese nel XVIII secolo*, in: *San Miniato nel Settecento. Economia, società, arte*, a cura di Paolo Morelli, Cassa di Risparmio di San Miniato, Ospedaletto, Pisa, 2003, pp. 113-153: 122).



Fig. 8: Siena, Emblema marmoreo sulla facciata di Santa Maria della Scala.



Fig. 9: *Ritratto di Montaigne*, Scuola francese del XVI secolo, Museo Condé.



Fig. 10: Giovanni Antonio Santarelli, *Ritratto di Giuseppe Pelli Bencivenni* (Firenze, Museo del Bargello).



Fig. 11: *Giovanni Carmignani.*



Fig. 12: *Antonio Morrocchesi.*



Fig. 13: *Ritratto di Pietro Bagnoli.*

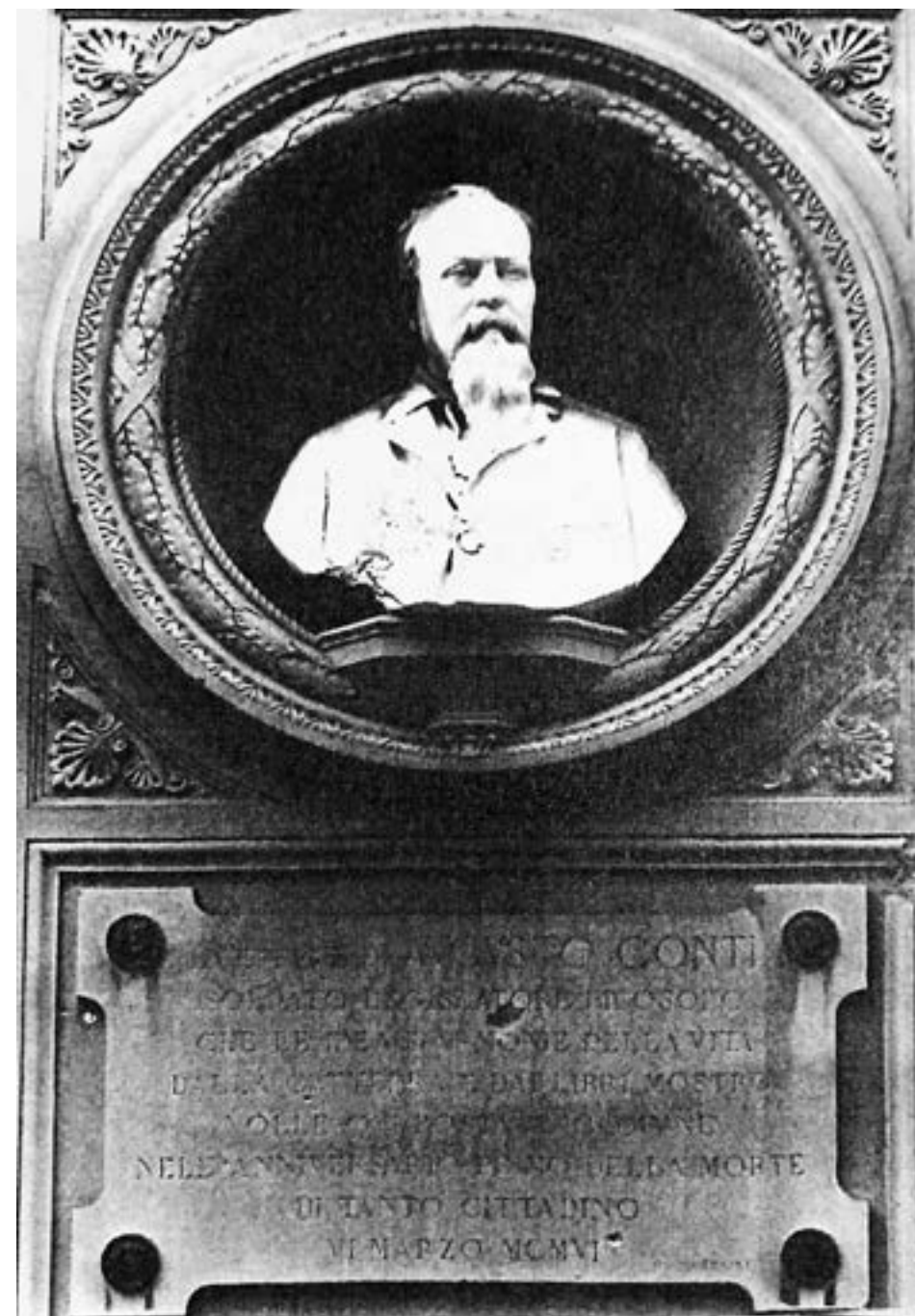


Fig. 14: *Ritratto di Augusto Conti* (San Miniato, Municipio, facciata).



Fig. 15: Foto di Giosue Carducci, 1906.



Fig. 16: Annibale Gatti, *Alferi visita i pedanti fiorentini* (Firenze, Villa «Il Larione», 1870 ca.).



Fig. 17: François-Xavier Fabre, *Ritratto di Luisa Stolberg contessa d'Albany* (Montpellier, Musée Fabre).



Fig. 18: Angelo Fabrizi nel 1967.

Echi napoleonici a San Miniato fra reducismo, memoria locale e public history *(prima parte)*

DANIELE VERGARI

Il presente articolo, che uscirà in due parti, vuole raggiungere un duplice scopo: quello di tracciare le storie di alcuni militari napoleonici sanminiatesi attraverso la documentazione della medaglia di Sant'Elena e quella di stimolare una ricerca – anche partecipata - più approfondita e che interessi sia documenti che materiali vari, che sarà svolta in una seconda parte.

La difficoltà di accedere agli archivi negli ultimi anni ha ridotto la possibilità di effettuare ricerche ad ampio raggio su corpus documentali consistenti ma, da un certo punto di vista, permette di proporre anche un progetto di ricerca partecipata, in linea anche con la *public history*, dove si richiede ai lettori e ai cittadini dell'area di San Miniato di fornire eventuali informazioni in loro possesso sul periodo napoleonico, su eventuali cimeli, lettere, documenti e ogni altra informazione, anche orale, per ricostruire, a distanza di 200 anni dalla morte di Napoleone Bonaparte, cosa è ancora presente come memoria sul territorio.

Premessa

Le sorti e i destini dei tanti toscani che partirono con Napoleone sono pressoché sconosciuti. Tuttavia, negli ultimi decenni, l'attenzione storiografica al periodo napoleonico in Italia ha affrontato in modo preciso, ancorché parziale, questo complesso periodo superando la vecchia immagine di un breve momento storico, di scarsa importanza, di fronte ai più celebrati e gloriosi avvenimenti del Risorgimento. Per quanto riguarda gli aspetti militari solo negli ultimi anni con la pubblicazione di studi, memorie e approfondimenti sul coinvolgimento degli italiani negli eserciti dell'età napoleonica e, per quanto riguarda il Granducato di Toscana, i documenti editi si è avuta una limitata ma interessante pubblicistica negli ultimi decenni sono poco più di una decina.

Il Granducato, infatti, passato attraverso la breve e insipida esperienza del regno Etrusco, fu annesso all'Impero Francese nel gennaio 1808. Il passaggio alla nuova amministrazione fu vissuto con tensioni e difficoltà e obbligò il piccolo stato ad adottare il sistema amministrativo francese e le relative leggi, comprese quelle sulla coscrizione obbligatoria¹.

L'esperienza della coscrizione obbligatoria fu particolarmente traumatica per la Toscana, obbligata a contribuire all'esercito napoleonico con un contingente significativo. Le fonti e i documenti ancora disponibili sono stati solo parzial-

¹ La Francia, a partire dal 1792, aveva annesso progressivamente varie province zone d'Italia partendo dalla Savoia e poi, nel 1801, con la costituzione dei dipartimenti Dora, Marengo, Po, Sesia, Stura. Negli anni successivi erano stati istituiti altri dipartimenti e creato il Regno d'Italia (1805). Nel 1808 anche la Toscana era entrata a far parte del territorio metropolitano francese con la costituzione di tre dipartimenti: Arno, Mediterraneo e Ombrone.

mente esaminati e permetterebbero ancora ampi spazi di studio per approfondire non solo l'impatto della leva nella società toscana ma anche come questa fu percepita e vissuta dai soldati toscani.

Tralasciando le vicende politiche e militari che portarono all'inserimento della Toscana nella sfera di influenza francese, ricordiamo che il passaggio del territorio toscano alla Francia portò alla riorganizzazione dei territori dell'ex-regno etrusco in tre dipartimenti, Arno, Mediterraneo e Ombrone. Conseguentemente l'amministrazione e il ceto dirigente furono chiamati ad adeguarsi rapidamente ai nuovi indirizzi imperiali e la nomina, un anno dopo, di Elisa Bonaparte a Granduchessa di Toscana suggellava in modo evidente l'attenzione particolare della Francia verso la Toscana².

Dauchy, Intendente del Tesoro per i dipartimenti italiani e nominato Amministratore generale a capo della Giunta straordinaria di governo della Toscana³, fu il protagonista dell'organizzazione dei tre dipartimenti e dell'adeguamento dell'amministrazione locale al modello francese. Oltre all'eliminazione dei residui delle antiche magistrature fu riformata l'amministrazione statale con la nomina di *Maire*, ai quali vennero dati compiti precisi mutuati dall'esperienza francese. Parallelamente vennero istituiti i registri dello Stato civile e il potere ecclesiastico, che sotto il precedente regno aveva avuto ampi spazi di manovra, fu al centro di ulteriori operazioni mirate ad un suo indebolimento sfociati nella soppressione degli Enti religiosi e la conseguente alienazione dei beni, compresi quelli dell'Ordine di Santo Stefano (Coppini, 1993, 83:97).

Infine, fra le tante riforme introdotte, vi furono anche quelle con un impatto maggiore sulla popolazione come, ad esempio, l'introduzione della leva militare sul modello francese, in un territorio che da tempo aveva abbandonato ogni velleità militare e che, nonostante fosse stato coinvolto nelle guerre rivoluzionarie, aveva subito e non certo contrastato militarmente gli eventi⁴.

Brevi cenni sull'esercito toscano in età napoleonica

Non è possibile affrontare l'impatto della coscrizione obbligatoria introdotta nel 1808, senza avere prima un sintetico quadro dell'evoluzione dell'esercito toscano nel periodo napoleonico. Da un punto di vista militare il Granducato di Toscana era stato impegnato dalle armate francesi fra il 1799 e il 1801, in due successive operazioni militari, che avevano dato luogo all'occupazione del territorio. Il piccolo esercito granducale esistente nel 1799 non si oppose alle forze francesi e, nel marzo dello stesso anno, il generale francese Reinhard sciolse i corpi delle bande e, successivamente, anche i resti dell'esercito regolare (Giorgetti, 1916, II, 202)⁵.

² Elisa fu nominata Granduchessa di Toscana con Decreto Imperiale del 3 marzo 1809, quindici mesi dopo che Reille, comandante delle truppe francesi aveva preso il possesso dell'ormai scomparso Regno Etrusco in nome e per conto di Napoleone.

³ La Giunta fu istituita con il decreto di Bayonne del 12 maggio 1808.

⁴ Cfr. (Labanca, 1995). L'articolo pone anche una precisa riflessione sulla storiografia militare riguardante i toscani.

⁵ I decreti di soppressione sono datati 29 e 31 marzo 1799. L'esercito granducale era organizzato su due reggimenti di fanteria e su dei corpi militari, detti "bande", di leva territoriale (Sodini, 2005, 59:82).

Nei successivi eventi, noti come Viva Maria, più che la ricostituzione di un esercito toscano si assistette all'inquadramento di uomini armati in unità militari dalla struttura quasi emergenziale. L'esercito insurrezionale che, nella seconda metà del 1799, mosse da Arezzo e Cortona verso Siena e Firenze al comando di alcuni notabili locali, inquadrò anche alcuni ufficiali e soldati delle disciolte unità granducali e le uniche truppe regolari presenti furono quelle poche decine di soldati che accompagnarono il colonnello austriaco Schneider, prontamente inviato dagli austriaci a comandare l'eterogeneo gruppo di rivoltosi. Concluso il loro ruolo e allontanate le truppe francesi, le bande aretine furono sciolte su espresso desiderio del Granduca il 15 settembre 1799 (Giorgetti, 1916, II, 214:221).

Nella breve parentesi fra il 1799 e la nascita del Regno di Etruria, fu ricostituito, nonostante le gravi ristrettezze economiche, un piccolo esercito composto da 2 reggimenti di fanteria di linea, uno squadrone di dragoni e poche altre unità di cannonieri guardacoste (Giorgetti, 1916, II, 231:234)⁶.

Le successive vicende belliche sul fronte italo-francese e la vittoria francese di Marengo, il 14 giugno 1800, riaprirono la possibilità di complesse azioni militari nella penisola italiana che avrebbero coinvolto tutti gli Stati preunitari. Con la costituzione della Repubblica Cisalpina, il confine toscano fu oggetto di alcuni sconfinamenti e scaramucce di truppe irregolari e bande di contadini armate dalla reggenza del Granducato. Queste, e la presenza di un piccolo contingente austriaco che da Roma si dirigeva verso Siena, avrebbero fatto decidere al Primo Console Napoleone di invadere la Toscana passando, prima, per la Repubblica di Lucca che fu occupata nel luglio 1800. Le esistenti truppe toscane, di cui si hanno poche notizie, combatterono a fianco di truppe irregolari in varie occasioni contrastando le truppe francesi e cisalpine ma soccombendo poi nei primi mesi del 1801.

Il primo marzo 1801 Murat arrivò a Firenze dichiarando il controllo francese sul Granducato e sciogliendo, poco dopo, le truppe toscane (Giorgetti, 1916, II, 248:250). Con il successivo trattato di Lunéville nacque il Regno di Etruria che rapidamente portò alla costituzione di un nuovo piccolo esercito.

Tra il settembre e l'ottobre 1801 Ludovico I ordinò la formazione di due reggimenti di Fanteria di linea e di uno squadrone di Dragoni, mantenendo l'artiglieria preesistente. La scarsità di finanze impedì ai reggimenti di raggiungere la piena forza, consistente in circa 2.000 uomini ciascuno; nel settembre 1802 le truppe toscane furono ampliate da contingenti parmensi, dopo che il piccolo Ducato era stato occupato dai francesi a seguito della morte di Ferdinando di Borbone.

Lo scarso valore militare delle truppe toscane probabilmente portò nel 1805, nell'ambito di accordi fra Napoleone e la corte di Madrid, all'arrivo di alcune unità spagnole che furono inviate nel Regno di Etruria, come guarnigione in sostituzione di truppe francesi, per difendere Livorno e Firenze da eventuali at-

⁶ A titolo di curiosità riportiamo anche la notizia bibliografica di un tentativo di costituire una unità di artiglieria nell'improvvisato esercito toscano ad opera di Romeo Vargas von Bedemar (1768-1847), naturalista tedesco e Tenente colonnello comandante il corpo del genio e l'artiglieria nella Romagna. (Vargas von Bedemar R. (1799), *Piano per la formazione di un battaglione di artiglieria volante in Toscana*. Siena: Dai torchi di Luigi e Benedetto Bindi).

tacchi inglesi. Nel febbraio 1806 circa 6.000 uomini, al comando del Generale O'Farril, sbarcarono a Livorno anche se la loro presenza fu breve: nel maggio 1807 le truppe andarono in Germania e parteciparono alle operazioni militari, inquadrati nella Divisione De La Romana, e furono sostituite da truppe francesi che occuparono Livorno confiscando le merci inglesi.

Il 12 dicembre 1807 l'esercito etrusco fu inglobato nelle truppe francesi andando a costituire la base del 113° reggimento di Linea. Il 20 dicembre dello stesso anno i fanti dell'ex reggimento Real Carlo Ludovico, inquadrati nella nuova unità dal nome Leggero toscano, sotto il comando del Colonnello Roberto Capponi e lo squadrone di Dragoni, partirono da Firenze verso Parma per andare a costituire il 113° Reggimento di Linea e del 28° Regg. Cacciatori a cavallo.

Con il passaggio della Toscana all'Impero napoleonico fu introdotta anche la coscrizione obbligatoria disciplinata dalla legge Jourdan-Delbrel del 5 settembre 1798 e controllata dalla *Direction générale es Revues et Coscription militaires* (Pigeard, 2003; Donati, 2008, I, 301:433; Crépin, 2009,)⁷.

La norma prevedeva che tutti i cittadini francesi che avessero compiuto venti anni, fossero iscritti nelle liste di leva fino al compimento del venticinquesimo anno. Ogni anno, sulla base delle esigenze dell'esercito, sarebbe stato deciso il numero globale di coscritti da richiamare sotto le armi per ciascun dipartimento e, quindi, per ciascun comune o cantone.

Durante una cerimonia pubblica, venivano convocati gli iscritti nei registri di leva e questi, davanti a funzionari e testimoni, dovevano tirare a sorte un numero. I coscritti che avevano estratto i numeri fino al raggiungimento della quota richiesta, per quel comune e per quell'anno, erano avviati alla visita di leva durante la quale veniva accertata l'idoneità fisica e venivano valutate le possibilità di essere esentati per vari motivi (Donati, 2008, I, 311:320; Luseroni, 1989)⁸.

La legge prevedeva anche la possibilità di essere rimpiazzati, nel caso di reclutamento, da altra persona; il rimpiazzato doveva comunque assicurare il pagamento di cento franchi per il vestiario e l'armamento del sostituto che poteva, al momento in cui arrivava al reparto, essere ritenuto non abile, obbligando il rimpiazzato a fornire immediatamente un sostituto o a partire egli stesso. Questo sistema favoriva, ovviamente, le famiglie più ricche e, nel caso toscano, soprattutto i proprietari terrieri che potevano contare su una risorsa di materiale umano come le famiglie dei coloni dei loro poderi. La disponibilità di figli maschi nelle famiglie mezzadrili e il rapporto di subordinazione rispetto alla famiglia padronale, facilitò il ricorso a sostituti all'interno delle campagne e rendeva, di fatto, il servizio militare legato alla disponibilità finanziaria della famiglia del coscritto perdendo così quell'aura di patriottica e virile esperienza formativa che la propaganda ufficiale cercava di veicolare (Donati, 2008, I, 322)⁹.

⁷ La coscrizione obbligatoria in Toscana non fu applicata nella stessa maniera che negli altri dipartimenti ad esempio del nord Italia. La percentuale di richiamati era inferiore ad altri dipartimenti italiani e alcune aree, come il Ducato di Lucca e quello di Massa ne furono esclusi.

⁸ Le esenzioni dal servizio militare erano diverse e riguardavano, ad esempio, gli individui ammogliati e i seminaristi, o le persone con situazioni familiari particolari (orfani, figlio unico di madre vedova, ecc.).

⁹ Donati, citando il saggio di Woloch, afferma che il servizio militare era, nei fatti, ridotto a una mera questione finanziaria; non vi è dunque da stupirsi se il servizio militare fosse stato malamente ac-

L'effettivo impatto della leva nei tre dipartimenti toscani non è ancora definitivamente appurato e gli studi finora pubblicati rivelano cifre che oscillano fra i 14.000 e i 26.000 uomini prelevati nel corso di 6 anni, dal 1808 al 1813 (Donati, 2008, I, 329)¹⁰.

L'incertezza dei dati precedentemente esposti non permette di sapere anche quanti dei coscritti che furono selezionati per le operazioni di leva effettivamente furono arruolati, e quanti di essi raggiunsero i reparti di destinazione per via di diserzioni e assenze sopravvenute fra il momento dell'iscrizione nelle liste di arruolamento e l'effettiva partenza verso il deposito dell'unità di appartenenza (Filippini, 1989; Donati, 2008, I, 330).

Poco dopo aver preso possesso del Regno di Etruria, il generale Reille¹¹ inviò a scaglioni, verso il nord Italia, due battaglioni di Fanteria dell'ex-reggimento Carlo Ludovico e i Dragoni toscani mentre, allo stesso tempo, vennero disciolte le Guardie reali e, raggruppando queste ad altri contingenti, si cercò di creare un terzo battaglione di fanteria¹². Le unità di fanteria così raccolte all'inizio furono indicate come "Leggero toscano" e poi "Reggimento di Fanteria Toscano", con un organico di 90 ufficiali e 2.096 Sottufficiali e soldati. Per qualche mese l'amministrazione francese fu indecisa se trasformare l'unità in un Reggimento di Fanteria leggera o in un Reggimento di Linea ma alla fine prevalse questa seconda opzione (Sanò, 2014, 30:38).

colto dalla popolazione come sostanzialmente iniquo (Rossi, 1971; Donati, 2008, I, 322). In Toscana la pratica del cambio per le famiglie aristocratiche era particolarmente favorita dalla relativa disponibilità di soggetti utilizzabili come i mezzadri. Talvolta questi cambi venivano risolti con l'ausilio di intermediari mentre altre volte era direttamente il padrone che si metteva d'accordo con la famiglia. Il costo di questa pratica, nel caso descritto da Rossi nell'articolo sopracitato, era di circa 3.000 franchi ed era decisamente inferiore al costo della stessa pratica in Francia.

¹⁰ È da notare che fra il 1808 e il 1813, a causa dei ben noti eventi bellici, furono chiamate 12 leve tra quelle ordinarie e quelle straordinarie. Giorgetti computa in 14.000 i toscani partiti nell'esercito napoleonico, Luseroni in 16.000, Arzilli in circa 20.000 mentre Coturri et al. stimano i militari in circa 24.000. I dati apparentemente contraddittori in realtà manifestano un errore metodologico. I dati più bassi si basano essenzialmente sulle cifre degli arruolati nei reggimenti "toscani" ma in realtà, come vedremo, la leva arruolata in Toscana era dispersa in molte unità. E, *par contre*, niente vieta che nei c.d. reggimenti "toscani" non arrivassero leve di altri dipartimenti. La questione meriterebbe un approfondimento metodologico (Sanò, 2014, 267:304).

¹¹ Honoré Charles Reille (1775-1860), fu nominato nel 1808 Commissario straordinario in Toscana. Combatté a lungo con Napoleone fino a Waterloo, dove comandò il II Corpo d'armata. Nel 1847 fu nominato Maresciallo di Francia.

¹² Il primo battaglione partì il 18 dicembre 1807, il secondo battaglione il primo gennaio 1808. Secondo un prospetto, compilato dallo stesso Reille, dei 7144 uomini dell'esercito etrusco ne erano in servizio 5854. Si ricorda che queste truppe erano state arruolate essenzialmente su base volontaria e non tramite la coscrizione (Donati, 2008, I, 331:332).

Nell'esercito francese, dopo la riforma degli anni 1807-1809, le unità di fanteria erano organizzate, normalmente, in reggimenti composti di 4 battaglioni più uno di deposito. Ogni battaglione era composto da 6 compagnie, di 140 uomini, quattro di fucilieri (*fusilier*), una di volteggiatori (*voltigeurs*) e una di granatieri (*grenadiers*). Cfr. Johnson R. (1984), *Napoleonic armies*. London: Arms and armour press. Due o più battaglioni erano riuniti in un reggimento comandato da un Colonnello. Il reggimento rappresentava l'unità amministrativa di tutti gli eserciti napoleonici. Per fini tattici o strategici, e per favorirne il comando, i reggimenti venivano inquadrati in brigate e divisioni. Sul 113° Reggimento di Linea si veda Coturri, Doni, Vergari, et al, 2009; Sanò, 2014, 26.

Il 29 maggio 1808, un decreto di Napoleone trasformò il “Reggimento di Fanteria Toscano” nel 113° Reggimento di linea, integrando in modo poco consueto, truppe provenienti da un altro stato direttamente nell’esercito francese. Una decisione non facile che se da un lato manifestava la volontà politica di considerare effettivamente francesi i nuovi dipartimenti toscani, dall’altra inseriva nell’esercito formazioni e soldati – non francofoni - la cui fedeltà al sistema imperiale era ancora tutta da verificare. La nuova unità era strutturata su cinque battaglioni – 4 da guerra e uno di deposito - su 6 compagnie¹³.

La chiamata alla leva, secondo il modello francese, iniziò nel luglio 1808 con una prima richiesta ai tre dipartimenti toscani di 1.200 uomini di cui 900 da destinarsi alla fanteria, 150 ad un reggimento di cacciatori a cavallo, 100 all’artiglieria a piedi, e 50 ai reggimenti di cavalleria pesante come Carabinieri e Corazzieri (Donati, 2008, I, 333)¹⁴. Anche nel 1809 la leva in Toscana procedette con rinnovato zelo e prevedeva più o meno lo stesso contingente di uomini considerando però che parte dei coscritti sarebbero entrati nei Veliti della Guardia Imperiale, nel 113° reggimento di fanteria di linea e nel 28° reggimento di Cacciatori a cavallo (Donati, 2008, I, 351:353)¹⁵. Per gli anni successivi mancano dati e studi che analizzino accuratamente i numeri dei militari di leva e l’esatta partecipazio-

¹³ Il deposito del reggimento inizialmente fu ad Avignone ma ben presto fu trasferito ad Orléans.

¹⁴ Donati fa notare che comunque la richiesta di uomini per la coscrizione obbligatoria fu, per il 1808, pari al 1,1 per mille dell’intera popolazione assestandosi su numeri inferiori rispetto ad analoghe esperienze come ad esempio la coscrizione nel Regno di Napoli ad opera di Murat.

¹⁵ L’inserimento nella Guardia imperiale di parte dei coscritti era da leggere, ufficialmente, come un segno di particolare benevolenza da parte di Napoleone nei confronti dei nuovi sudditi toscani. In realtà i Veliti avevano compiti di guarnigione di presidio presso i palazzi del governo e di rappresentanza e, similmente, le Guardie d’Onore volontarie. In particolare per i Veliti, che avrebbero avuto un trattamento particolare sia come riconoscimento di grado che come retribuzione, si era cercato di promuovere l’adesione volontaria.

La Guardia d’Onore, prevista come unità di 104 uomini, fu creata nel 1809 con compiti di scorta e guardia ad Elisa, appena nominata Granduchessa di Toscana. L’arruolamento era limitato ai parenti di membri dei collegi elettorali e delle famiglie con le maggiori imposizioni con una rendita di almeno mille franchi. L’arruolamento dei figli in questa unità rappresentava quindi anche un atto di adesione alla nuova amministrazione come nel caso di Antonio Targioni Tozzetti (1785-1856), figlio di Ottaviano T. T., Professore di Botanica a Pisa e scienziato ben noto. Antonio si arruolò nelle Guardie d’Onore a piedi l’11 aprile 1809 sotto il comando del colonnello Giuseppe Altoviti. A titolo di curiosità esiste la nota delle spese sostenute per “vestire” Antonio Targioni Tozzetti; il costo complessivo fu di 616 Franchi, una cifra considerevole pari a oltre il 50% dello stipendio annuo del padre come professore di botanica all’Università di Pisa (Cfr. Archivio Targioni Tozzetti, Carte di A.T.T. Personali, conservate presso la Biblioteca di Scienze dell’Università di Firenze).

Lo scopo di questa unità era di rappresentanza e non va confusa con le *Gardes d’honneur* del 1813. Quest’ultima era una unità d’élite, a cavallo, su base censuaria, nata per coinvolgere – soprattutto dopo le ingenti perdite della campagna di Russia del 1812 – le famiglie più ricche nell’esercito napoleonico. In tutto l’Impero furono creati 4 reggimenti di *Gardes d’honneur*. I toscani furono ascritti nel 3° Reggimento. D’altra parte proprio le carte di Antonio Targioni Tozzetti fanno supporre che accanto alle Guardie d’onore a cavallo vi fossero delle Guardie d’onore a piedi, il cui ruolo era poco più che di rappresentanza, analoghe a quelle che in ogni città francese venivano costituite dal ceto borghese della città come adesione al nuovo corso politico. La mancanza pressoché totale di studi su questo argomento impedisce di dare una risposta certa.

ne dei toscani alle armate napoleoniche (Sanò, 2014, 26)¹⁶.

Sappiamo però che la coscrizione non fu generalmente accolta in modo favorevole. Al di là di un più o meno celato malcontento, comprensibile non solo per quell’iniquo meccanismo della sostituzione già citato in precedenza ma anche perché, da diversi decenni, lo stato toscano era “da gran tempo non assuefatto a guerra” (Giorgetti, 1916, II, 346), la coscrizione obbligatoria rappresentò un evento non ordinario, spesso traumatico per intere famiglie (Labanca, 1996)¹⁷.

Un problema che si presentò subito alle autorità francesi fu la renitenza alla leva e la diserzione. Nel 1808, alla prima coscrizione, soltanto il 21% dei richiamati del Dipartimento dell’Arno aveva raggiunto la propria unità nei tempi stabilita a fronte di un 63% di assenti per causa legittima e un 16% di disertori e renitenti. Nella seconda chiamata per le compagnie di riserva la situazione era comunque del 23% di refrattari, renitenti e disertori per il Dipartimento dell’Arno, che saliva al 55% per il Dipartimento del Mediterraneo e si attestava al 25% per il Dipartimento dell’Ombrone. Negli anni successivi, nonostante l’impegno dei prefetti e della Gendarmeria nello scoraggiare la diserzione e trovare i renitenti e refrattari, il fenomeno mostrava ancora dei dati significativi: nel 1811 erano ricercate, nei tre dipartimenti, oltre 1.300 persone e nel 1813 erano poco meno di mille i soggetti ancora ricercati (Frasca, 1993; Pinaud Pacitto, 1994; Donati, 2008, I, 370:372)¹⁸.

La presenza dei toscani nell’esercito napoleonico

Una volta arruolati e formati i contingenti, i soldati venivano inviati verso i depositi delle unità di appartenenza. Le esigenze dell’Impero erano molteplici e, anche a seconda delle caratteristiche fisiche del soggetto, i coscritti potevano essere divisi in varie unità dell’*Armée*. Ovviamente gran parte delle reclute veniva inviata in fanteria (di linea, leggera o veliti), mentre la restante parte veniva destinata essenzialmente alla Guardia imperiale, alla cavalleria, all’artiglieria - sia nelle batterie a piedi che a cavallo, che (leva di are) nelle compagnie guardacoste - e, in parte, alla marina come equipaggi di mare.

¹⁶ Per altre parti d’Italia si segnala Martino A. (2012), *I soldati del Dipartimento di Montenotte (1805-1814)*. Lulu: Raleigh e Presotto D. (1990), *Coscritti e disertori del Dipartimento di Montenotte: lettere ai familiari, 1806-1814*. S.l.: Savona. A livello nazionale si registrano due saggi di storia regimentale: De Rossi E. (1912), *Il 111° di linea dal 1800 al 1814. Fasti e vicende di un reggimento italiano al servizio francese*. Torino: Tip. Olivero e C. e Ilari V., Pauvert B. e Crociani P. (2011), *Il 31° Leggero. Storia del 31° Régiment d’infanterie léger 1799-1815*. Roma: Società italiana di storia militare.

¹⁷ Fra le tante suppliche presenti nella documentazione della medaglia di Sant’Elena, ad esempio, ve ne sono diverse scritte da genitori che non hanno visto tornare a casa i propri figli e che chiedono l’assegnazione della medaglia. È il caso, ad esempio, di Gioconda Morini di Putignano che ha visto partire il figlio del 1811, nel 113° reggimento, e del quale non ha avuto più notizie “sulla di lui sorte”. Cfr. Archivio di stato di Firenze (di seguito ARFI), Segreteria e Ministero degli Esteri, f. 3003.

¹⁸ Non solo i coscritti cercavano di sfuggire alla coscrizione. Alla prima chiamata a far parte delle Guardie d’Onore della Granduchessa di Toscana, alcuni rampolli dell’aristocrazia fiorentina risposero in modo evasivo: Leonardo Bartolini Salimbeni rispose al Prefetto di aver già sostenuto un cambio per la coscrizione obbligatoria e che il suo patrimonio non può sostenere altre spese militari, Francesco Mazzei dichiarò di essere stato già riformato dal servizio militare e quindi inabile, mentre la renitenza alla leva vera e propria si trova nel caso di Bindo Francesco Peruzzi il quale, secondo una informativa al prefetto del *Maire* aggiunto di Firenze, Aldobrandini, si trova in campagna ma non si sa in quale casa e i tentativi di raggiungerlo o trovarlo erano andati a vuoto. (cfr. ARFI, Governo francese, f. 476).

Gli unici dati disponibili, anche se parziali, sulla ripartizione dei coscritti nelle varie armi sono riportati in appendice alla storia del 113° reggimento di linea di A. Sanò. Dai registri, relativi al solo Dipartimento dell'Ombrore, i coscritti della prima leva del 1808, partiti per l'esercito (esclusi quindi i riformati, i refrattari, quelli trattenuti al deposito, ecc.), furono inviati per il 54,5 % nel 113° Reggimento di linea (12 su 22 uomini); altri 4 furono destinati agli *Chasseurs* (cavalleria), 3 all'artiglieria, uno ai corazzieri, uno nel 111° Reggimento di Linea e uno nei Veliti (Sanò, 2014, 270). Negli anni successivi la distribuzione dei coscritti diventò un po' più complessa e aumentarono le unità che ricevettero militari di origine toscana¹⁹.

Il quadro complessivo sarebbe molto complesso e richiederebbe lo studio di varie fonti. La lettura delle oltre 5.500 domande presentate per la richiesta della medaglia di S. Elena evidenzia – al di là della loro comprovata autenticità – che i toscani furono inviati principalmente nelle ben note unità dell'esercito francese (113° di Linea, 35° leggero e 28° Cacciatori a cavallo) ma che comunque un numero inferiore, ma non trascurabile, fu sparso in tutto l'esercito e nella marina.

Dalle carte della Medaglia di Sant'Elena: storie di alcuni samminiatesi nella Grande Armée: alcuni esempi

In questo panorama sono sicuramente di un certo interesse le fonti documentarie, ancora in parte da analizzare, necessarie per approfondire le storie dei militari toscani e, fra queste, una particolare attenzione merita sicuramente la documentazione relativa all'attribuzione della medaglia di Sant'Elena conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze. Vale la pena di approfondire la nascita e la storia di questa medaglia. Nel 1854 Napoleone III, nipote di Napoleone I, diventato imperatore dei francesi con un colpo di stato nel 1852, con una precisa volontà politica, diede esecuzione al testamento dello zio stilato a Sant'Elena nel 1821. Era l'occasione, per Napoleone III, di consolidare e legittimare la propria immagine all'interno e all'esterno della Francia attraverso un'azione propagandistica che richiamasse idealmente il nuovo corso politico francese al Primo Impero.

L'avviso dell'esecuzione del testamento di Napoleone I si diffuse rapidamente in tutta Europa. In Toscana la notizia fu pubblicata nel *Monitore Toscano* n. 235 del 10 ottobre 1854, dove venne riportato il seguente avviso:

“Per norma di quei sudditi toscani che per aver combattuto sotto le bandiere francesi dal 1792 al 1815 o per aver fatto parte del Battaglione dell'Elba credessero aver titolo al reparto delle somme assegnate col Testamento dell'Imperatore Napoleone I alla di cui parziale esecuzione è relativo il decreto dato in Biarritz il

¹⁹ Nel 1808, sempre secondo quanto riportato da Sanò, i dati complessivi dell'anno danno per il Dipartimento dell'Ombrore che il 37,6% dei coscritti è inviato al 113° Reggimento di linea, il 25% alla Compagnia di Riserva (deposito), il 6,9% ai Veliti e la restante parte restanti ad altre unità. Ad esempio, nel 1812, di 386 coscritti, 271 sono inviati al 106° Reggimento di linea, 27 al 28° Cacciatori a cavallo, 2 al 2° Reggimento Carabinieri, 9 alla compagnia di riserva, 50 al treno di Artiglieria, 4 ai fucilieri della Guardia e gli altri ad altri corpi. Nel 1813, sarà il 113° reggimento di Linea ad avere il 73,8 % dei coscritti mentre l'8,4% fu destinato alla Guardia e ai Veliti. Una percentuale assai superiore a quella degli anni precedenti. (Sanò, 2014, 281:303). Non abbiamo dati precisi per quanto riguarda gli altri dipartimenti. Anche le carte della 29^{ma} Divisione militare, alla quale apparteneva la Toscana, sono ampiamente lacunose negli archivi dell'esercito francese di Vincennes.

5 Agosto ultimo dall'attuale Imperatore dei Francesi, stimiamo opportuno di annunziare, che secondo analoghe istruzioni comunicate da quel Governo Imperiale è necessario che ogni postulante sia sollecito ad esibire all'autorità governativa del suo domicilio la propria istanza sottoscritta da esso, e corredata del certificato di servizio in originale, o in copia autentica”.

Nel Granducato, in breve tempo, arrivarono centinaia di domande: l'allettante prospettiva di ricevere una piccola parte all'eredità suscitò, verosimilmente, un certo entusiasmo nella popolazione degli anziani reduci, tantoché, complessivamente, giunsero alla Segreteria del Ministero degli Esteri toscano, circa 5500 domande delle quali, dopo una prima analisi, 5127 furono trasmesse alla Legazione francese che avrebbe affidato le opportune valutazioni e ricerche necessarie ad una apposita commissione²⁰.

Purtroppo la documentazione raccolta dalla commissione andò completamente perduta durante gli eventi della Comune di Parigi. La sede della Cancelleria della Legion d'Onore a Parigi, dove era conservata la documentazione relativa alle domande provenienti da tutta Europa, fu incendiata nella notte fra il 24 e il 25 maggio 1871 e la documentazione è stata per decenni ritenuta scomparsa. In realtà le domande sono in parte sopravvissute sia negli archivi dipartimentali francesi sia negli archivi europei dai quali era stata inviata a Parigi - come quello fiorentino - anche se la dispersione delle fonti ha impedito, a tutt'oggi, di compirvi studi e ricerche.

Tornando alla documentazione toscana, il controllo fu lungo e complesso e richiese integrazioni e supplementi di informazioni. Alla fine le domande accolte dalla commissione francese furono 1491, circa il 29% del totale, anche se è verosimile supporre che gli aventi diritto fossero molti di più e che l'esclusione di una parte delle domande sia avvenuta per motivi anche banali, fra i quali non è trascurabile il problema linguistico: cognomi mal trascritti all'atto di arruolamento sul registro reggimentale oppure storpiati degli ufficiali, difficoltà di ricordare il reggimento, ecc.²¹.

L'aspettativa di molti reduci di ottenere una somma in denaro, come riconoscimento della loro partecipazione alle campagne napoleoniche fu però delusa: l'esiguità della cifra complessiva da ripartire fra tutti gli aventi diritto sparsi in Europa e la necessità di non gravare ulteriormente sulle casse dello stato, obbligò Napoleone III a realizzare una medaglia commemorativa da assegnare ai reduci alla quale si aggiunse, in alcuni casi, una piccola pensione.

Il 12 agosto 1857 un decreto imperiale istituì per “tous les militaires, français

²⁰ Cfr. Arfi, Segreteria e Ministero degli Esteri, f. 3003. È attualmente in fase di implementazione un database relativo ai *Médailles* di Sant'Elena sul sito <http://www.sthelene.org/>.

²¹ Anche se non sembra apparentemente elevato il dato è significativo se teniamo conto che la Commissione accoglieva la domanda solo a fronte di dati e giustificativi certi o facilmente rintracciabili negli archivi e nei registri reggimentali o di documenti. Fra le domande non accolte, ma presenti nella documentazione, vi sono anche quelle presentate dagli eredi degli ex-militari che, allegando documenti e lettere cercarono di partecipare anche loro al riparto del testamento napoleonico. Tuttavia la commissione scartò queste domande che completano però la documentazione con interessanti testimonianze. Un discorso a parte meritano i reduci elbani che furono stralciati, probabilmente per la diversa ripartizione indicata nel testamento. La loro posizione e il dettaglio delle domande sarà oggetto di un prossimo lavoro.

et étrangers” che avevano combattuto sotto le bandiere francesi una medaglia commemorativa in bronzo portante da un lato il profilo di Napoleone e dall’altro l’iscrizione “Campagnes de 1792 à 1815. À ses compagnons de gloire son dernier pensée, 5 mai 1821”. La medaglia - la prima decorazione commemorativa francese - fu corredata da un nastro verde con sei liste verticali rosse e doveva essere portata sul lato sinistro della giacca.

La consegna della medaglia, detta di Sant’Elena, fu estremamente rapida: il governo francese spedì in tutta Europa le medaglie e gran parte degli aventi diritto la ricevette entro la fine del 1857. Ai circa cinquemila reduci che si erano distinti in modo esemplare venne concessa una pensione di 400 franchi.

Il governo toscano, a differenza di altri governi degli stati italiani, collaborò attivamente con quello francese coinvolgendo la struttura amministrativa centrale e locale e accelerando la consegna delle medaglie²². Complessivamente, si stima che a livello europeo siano state concesse tra le 350.000 e le 400.000 medaglie.

La ricchezza di materiale presente nel fondo archivistico della medaglia di Sant’Elena permetterebbe una serie di studi sulla composizione sociale dei reduci, sulle loro vicende militari, sulla composizione della leva e anche sugli aspetti linguistici e così via ma nel nostro caso

Nel nostro caso riportiamo brevemente la storia di alcuni samminiatesi coinvolti nella Grande Armée riservandosi nella seconda parte dell’articolo una più accurata disamina delle varie testimonianze.

Geri Gaetano Annibale (Arfi, Segreteria e Ministero degli Esteri, f. 3016)

Gaetano Annibale di fu Giuseppe Geri nato a San Miniato il 15 settembre 1788, bracciante, fu coscritto nella leva del 1808, e inviato al deposito di Orleans del 113° reggimento di fanteria di Linea., 3° compagnia volteggiatori comandata dal Capitano Francesco Caimi, che fu poi generale dell’esercito toscano nel periodo della Restaurazione.

Secondo la di Geri, lo stesso fu inviato in Spagna; a Salamanca fu promosso sergente e poi inviato a Ciudad Rodrigo²³ dove “rimase gravemente ferito” nell’assedio. Fatto prigioniero e trasportato a Lisbona, Geri concluse la sua esperienza militare come prigionieri nei pontoni a Portsmouth fino al 1814. Il suo ritorno

²² Non tutti gli stati preunitari collaborarono; Francesco V d’Austria-Este, Duca di Modena, rispose così alle suppliche degli ex militari “Avendo Noi data agli ex-militari francesi una pensione, lo ché è più utile a loro che la medaglia, non intendiamo d’interessarci direttamente a far loro ottenere tale distinzione (Modena 20 nov. 1857)”. Cfr. *Documenti riguardanti il governo degli Austro-Estensi in Modena dal 1814 al 1859*, I. Modena: Zanichelli, 1860, 58. In Francia la cerimonia di consegna delle medaglie era svolta solennemente e di fronte all’autorità cittadine che pronunciavano un discorso di circostanza nel quale sono evidenti i richiami alla tradizione bonapartista e al periodo “eroico” del primo Impero e l’invito a rivedere in Napoleone III il suo legittimo erede (cfr. *Le médailles de Sainte-Hélène*. Paris: Association pour la conservation des monuments napoléoniens, 1982, 15-16).

²³ L’assedio di Ciudad Rodrigo si svolse fra il 7 e il 20 gennaio 1812 e portò alla caduta della città occupata dai francesi con una guarnigione di circa 2000 uomini, 1400 dei quali, circa, furono presi prigionieri. Della guarnigione faceva parte un distaccamento del 113° che conferma le testimonianze di vari soldati toscani relativamente alla battaglia.

avvenne nello stesso anno passando prima per Parigi dove “si unì al distacco italiano che licenziato tornava in Toscana”: Allegando la documentazione richiesta, Geri si lamenta di non poter esibire il congedo ottenuto perché rilasciato al suo arrivo a Firenze al Colonnello toscano Duca Strozzi. La sua domanda, molto circostanziata, fu ammessa e Geri ottenne la medaglia di Sant’Elena.

Guidi Francesco (Arfi, Segreteria e Ministero degli Esteri, f. 3017)

Francesco Guidi Di Santa Maria a Monte, nato a S. Maria a Monte nel 1794 entrò nell’esercito francese, nel 1813, come cambio di Antonio Brilli e inviato a Pesaro nel 53° reggimento di fanteria di Linea nella compagnia dei granatieri. Inviato nel nord Italia partecipò alla battaglia di Bassano dove “insieme con un certo Mulé francese fece otto prigionieri e per tale brava azione il suo capitano gli disse = Meritate di essere ricompensato”.

Ritiratosi con l’armata verso Verona fu ferito da una palla che gli attraversò la coscia sinistra e fu ricoverato all’ospedale di Mantova e poi a Parma e a Bologna. Le avventure per Guidi non finirono con una serena convalescenza: a Bologna: durante la breve occupazione murattiana Guidi “fu spogliato di tutte le carte, e dai medesimi senza congedo, rimandato in Toscana, benché non fosse perfettamente guarito”.

Sul registro matricolare, consultabile al sito <https://www.memoiredeshommes.sga.defense.gouv.fr/>, troviamo una descrizione precisa di Francesco Guidi, matr. N. 8364, nato il 13 novembre 1794. Era particolarmente alto per il periodo, 1.72 cm, viso ovale, fronte bassa, naso grande e fu nominato granatiere il 1 giugno 1813. Le brevi note in servizio ci confermano che fu internato nell’ospedale di Udine dal 13 luglio 1813 e radiato probabilmente per problemi di salute confermando così la testimonianza riportata nella domanda.

Lampaggi Lampaggio (Arfi, Segreteria e Ministero degli Esteri, f. 3017)

Ben diverso il caso di Lampaggio Lampaggi, patrizio samminiatese, la cui famiglia aveva ampie proprietà fondiarie nel Valdarno.

Secondo quanto riportato nella sua domanda, nel 1813, Lampaggio fu ascritto al corpo della Guardia d’Onore, monturato e inviato al deposito di Tours dove arrivò il primo settembre. Trattenutosi al deposito per fare l’addestramento militare fu inviato a Bruxelles in guarnigione. Negli scontri della campagna di Francia si batté due volte con i cosacchi restando ferito da un colpo di lancia al pollice della mano destra dove dichiara esservi ancora “una vistosa cicatrice”.

Rimasto probabilmente prigioniero, in circostanze che non espone, fu invitato a cambiare parte e arruolarsi con gli eserciti alleati ma Lampeggi rifiutò e l’11 febbraio 1814 (mentre i soldati toscani del 113° avevano appena sostenuto una delle battaglie più importanti della campagna del 1814 a Champaubert) fu fornito di foglio di rotta e inviato in Toscana dove arrivò il 19 aprile 1814.

La memoria di Lampeggi sembra avere delle incertezze come, ad esempio, quello di essere inquadrato in un reggimento con il numero 13 (ma i reggimenti di guardie d’onore erano solo 4). Il Foglio matricolare del 3° reggimento delle Guardie d’Onore ci conferma la sua partecipazione alle campagne napoleoniche.

Nato il 10 agosto 1786 a Fucecchio era alto 1,71 cm, viso lungo, fronte alta, occhi castani, naso e bocca piccoli e sopracciglia castano chiare ed è stato iscritto

al registro del reggimento il 4 luglio 1813²⁴.

Marconcini Pietro (Arfi, Segreteria e Ministero degli Esteri, f. 3017)

Infine riportiamo il caso di Pietro Marconcini nato a S. Lorenzo a Nocicchio nei pressi di S. Miniato il 23 novembre 1788. Partito come cambio di Pellegrino Marchetti, nel novembre 1812 fu inviato a Livorno e poi incorporato nel 113° reggimento di Linea a Orleans, 1° battaglione, compagnia granatieri. Inviato a Parigi fu passato in rassegna dall'Imperatore e, successivamente trasferito al 58° reggimento ("1ª divisione, 1° battaglione e 3° corpo d'armata").

Partito per la campagna di Germania partecipò alla battaglia di Lutzen, il 2 maggio 1813. Con l'armistizio del giugno 1813, Marconcini fu acquartierato a Parchim, nel Meclemburgo. Nell'agosto, alla ripresa dei combattimenti partecipò alla battaglia di Luckau dove rimase prigioniero. Tradotto a Berlino fu lasciato libero di tornare in Toscana con l'abdicazione di Napoleone.

Dal registro matricolare risulta che Marconcini era alto 1,68 m, aveva il viso tondo, occhi grigi, naso piatto e che fu fatto prigioniero, sembra, il 14 novembre 1813²⁵.

I soldati toscani nell'esercito napoleonico una prospettiva di ricerca fra storia, storia materiale e public history

Queste sopra sono solo alcune delle storie che è possibile recuperare dalla documentazione della medaglia di Sant'Elena e da quella reperibile sui fogli matricolari. Storie che, oltre a confermare il grande valore documentario di queste fonti archivistiche, possono rappresentare un importante fonte di informazioni utili a ricostruire vite e percorsi di uomini e famiglie non solo in un contesto locale.

Una storia minore che però potrebbe essere l'occasione, anche sfruttando la diffusione del Bollettino, di lanciare una proposta nel solco di una ricerca partecipata propria della public history: nella seconda parte dell'articolo saranno analizzati altri percorsi e temi che emergono dalle testimonianze dei reduci dell'area samminiatese. Ma sarebbe interessante se i lettori dell'articolo potessero fare arrivare eventuali notizie su avi che hanno partecipato alle guerre napoleoniche, se hanno oggetti o reperti materiali, documenti, lettere, ecc. e se hanno memoria familiare della partecipazione di qualche avo alle vicende del periodo napoleonico.

L'articolo attuale diventerebbe così un lavoro partecipato da restituire alla comunità che, facendolo proprio attraverso il bollettino degli Euteleti, arricchirebbe la propria identità e la propria storia.²⁶

²⁴ Registro SHD/GR 20 YC 171, Registres matricules des sous-officiers et hommes de troupe de la garde (1799-1815). Visibile al sito <https://www.memoiredeshommes.sga.defense.gouv.fr/>.

²⁵ SHD/GR 21 YC 490

²⁶ L'autore è a disposizione alla mail vergadan@gmail.com.

Bibliografia

- ARZILLI A. (1990), "I reggimenti toscani nelle campagne napoleoniche" in *Studi storico militari*, Roma, USSME, pp. 747-815.
- BARLOZZETTI U., COTURRI P., CERI D. (a cura di) (2019), *Da Bautzen al Volga. Diario di un ufficiale italiano dell'esercito napoleonico*, Firenze, Arnaud projects and experiences.
- CALABRESI I. (1985), "Le memorie del veterano napoleonico Paolo Fabbrini" in *Lingua degli uffici e lingua di popolo nella toscana napoleonica*. Firenze, Accademia della Crusca, pp. 213-368.
- COPPINI P.R. (1993), *Il Granducato di Toscana: dagli "anni francesi" all'Unità*. Torino, UTET.
- COTURRI P., D. VERGARI, S. PRATESI, G. DONI (2009), *Partire partirò, partir bisogna*. Firenze, Polistampa.
- CRÉPIN A. (2009), *Histoire de la conscription*, Paris, Gallimard.
- CROCIANI P. (1994), "L'esercito del Regno d'Etruria (1801-1807)" in *Quaderno della società di Storia militare* 1993. Roma, Gei, pp. 9-58.
- CROYET, J. (2016), *Paroles de grognards 1792-1815. Lettre inédites de la Grande Armée recueillies*, MArseille Gausson.
- DE LAUGIER C. (1829-1838), *Fasti e vicende dei popoli italiani dal 1801 al 1815, o Memorie di un'uffiziale per servire alla storia militare italiana*, Firenze, Battelli
- DE ROSSI E. (1912), *Il 111° di linea dal 1800 al 1814. Fasti e vicende di un reggimento italiano al servizio francese*, Torino, Tip. Olivero e C.
- DELLA PERUTA F. (1988), *Esercito e società nell'Italia napoleonica*, Milano, Franco Angeli.
- DIAZ F., MASCILLI MIGLIORINI L., MANGIO C. (1997), *Il Granducato di Toscana. I Lorena dalla Reggenza agli anni rivoluzionari*, Torino, UTET.
- DONATI E. (2008), *La Toscana nell'impero napoleonico*. Firenze, Polistampa.
- DONI G. (2017), "Le palle piovevano come la grana". *Storie di mugellani al servizio di Napoleone*, Firenze, Edizioni dell'Assemblea.
- DOUGLAS SCOTTI V. (a cura di) (2006), *Gli italiani in Spagna nella guerra napoleonica (1807-1813). I fatti, i testimoni, l'eredità*. Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Documenti riguardanti il governo degli Austro-Estensi in Modena dal 1814 al 1859. Modena, Zanichelli 1860.
- FILIPPINI J. P. (1989), "Diserzione e brigantaggio nella Toscana napoleonica" in *Rivista di studi napoleonici*, 1, XXVI, pp. 125-146.
- FORREST A. (1989), *Conscripts and deserters. The army and French society during the Revolution and Empire*, Oxford, Oxford Univ. Press.
- FRASCA F. C. (1993), "La coscrizione nei dipartimenti italiani dell'impero francese" in *Studi storico-militari*, Roma, USSME.
- GIACCHI N. (1914), *Gli italiani in Germania nel 1813*, Ufficio storico stato maggiore esercito, Città di Castello.

- GIORGETTI, N. (1916), *Le armi toscane e le occupazioni straniere in Toscana (1537-1860) saggio di cronaca militare toscana*, Città di Castello, Tip. dell'Unione arti grafiche.
- Le médaillées de Sainte-Hélène. Paris, Association pour la conservation des monuments napoléoniens 1982.
- JOHNSON R. (1984), *Napoleonic armies*, London, Arms and armour press
- LABANCA N. (1995), "Le panoplie del Granduca" in *Ricerche storiche*, XXV, 2, pp. 295-364.
- LISSONI A. (1837), *Compendio della storia militare italiana dal 1792 al 1815*, Milano, Rusconi.
- MARTINO A. (2012), *I soldati del Dipartimento di Montenotte (1805-1814)*. Raleigh, Lulu.
- MASCILLI MIGLIORINI L., "I "reduci" toscani: ordinamenti militari e problemi di mentalità" in *La Cultura delle armi. Saggi sull'età napoleonica*, Pisa, Giardini, pp. 109-122.
- PANAJA, A. (2003), *Souvenirs di un Ussaro pisano al servizio della Francia. Lettere di Burgundio Leoli, sous lieutenant dans le 9me Rég.t de Hussards à cheval (1810-1814)*. Pisa, ETS.
- PASQUINELLI C. (2010) "I soldati toscani nella Guerra de la Independencia: spunti e percorsi di ricerca nell'Archivio di Stato di Firenze" in *Spagna Contemporanea*, XIX, 37, pp. 117-136.
- PESSOTTO D. (1999), *Coscritti e disertori del Dipartimento di Montenotte. Lettere ai familiari (1806-1814)*, Savona, Editrice Liguria.
- PIGEARD P. (2003), *La conscription au temps de Napoléon. 1798-1814*, Paris, Bernard Giovanangeli Editeur.
- ROSSI N. (1971), "Lettere di un contadino pisano coscritto mercenario sotto le bandiere napoleoniche (1812-1814)". *Rivista di studi livornesi*, 117-134
- SANÒ A. (2014), *Storia del 113° Reggimento di Fanteria di Linea Francese (1808-1814)*, Roma, Aracne.
- SODINI C. (2005) "L'organizzazione militare toscana, 1796-1799", in Del Negro P., Labanca N., Staderini A., *Militarizzazione e nazionalizzazione nella storia d'Italia*. Milano, Unicopli, pp. 59-82.
- TUROTTI F. (1855-1858), *Storia dell'armi italiane dal 1796 al 1814*, Milano, Boniotti.
- VIGNI L. (2010), Il diario di guerra di Giuseppe Bargagli (1812-1814). Lo sguardo sull'Europa di un giovane senese nell'esercito napoleonico, in *Ricerche Storiche*, XI, 1, pp. 75-102.

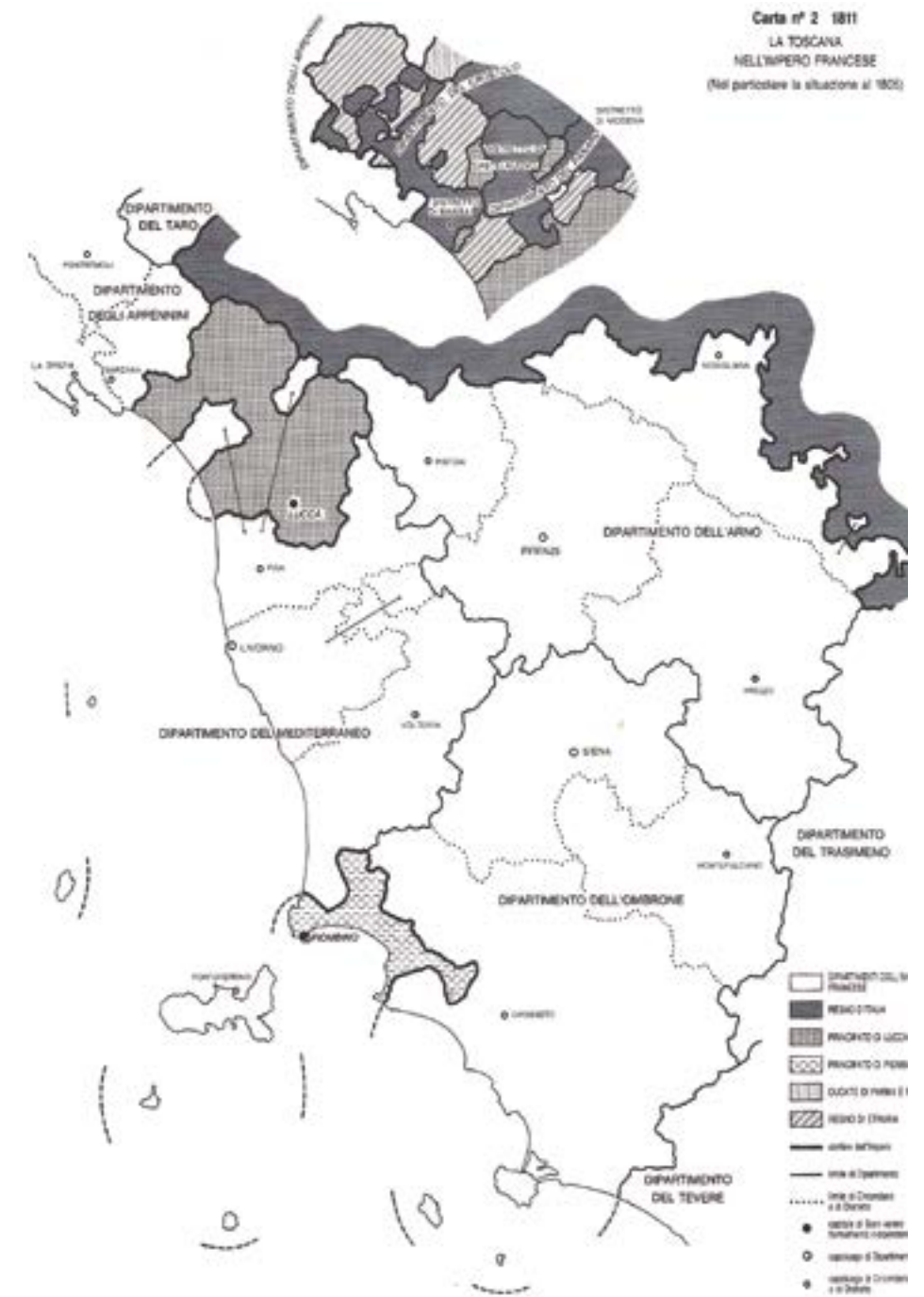


Fig. 1: L'organizzazione della Toscana nel periodo napoleonico in tre dipartimenti



Fig. 2: Uniformi dei toscani nell'esercito francese (113° Reggimento di linea e 28° Cacciatori a cavallo).
(da Giorgetti N. (1916)

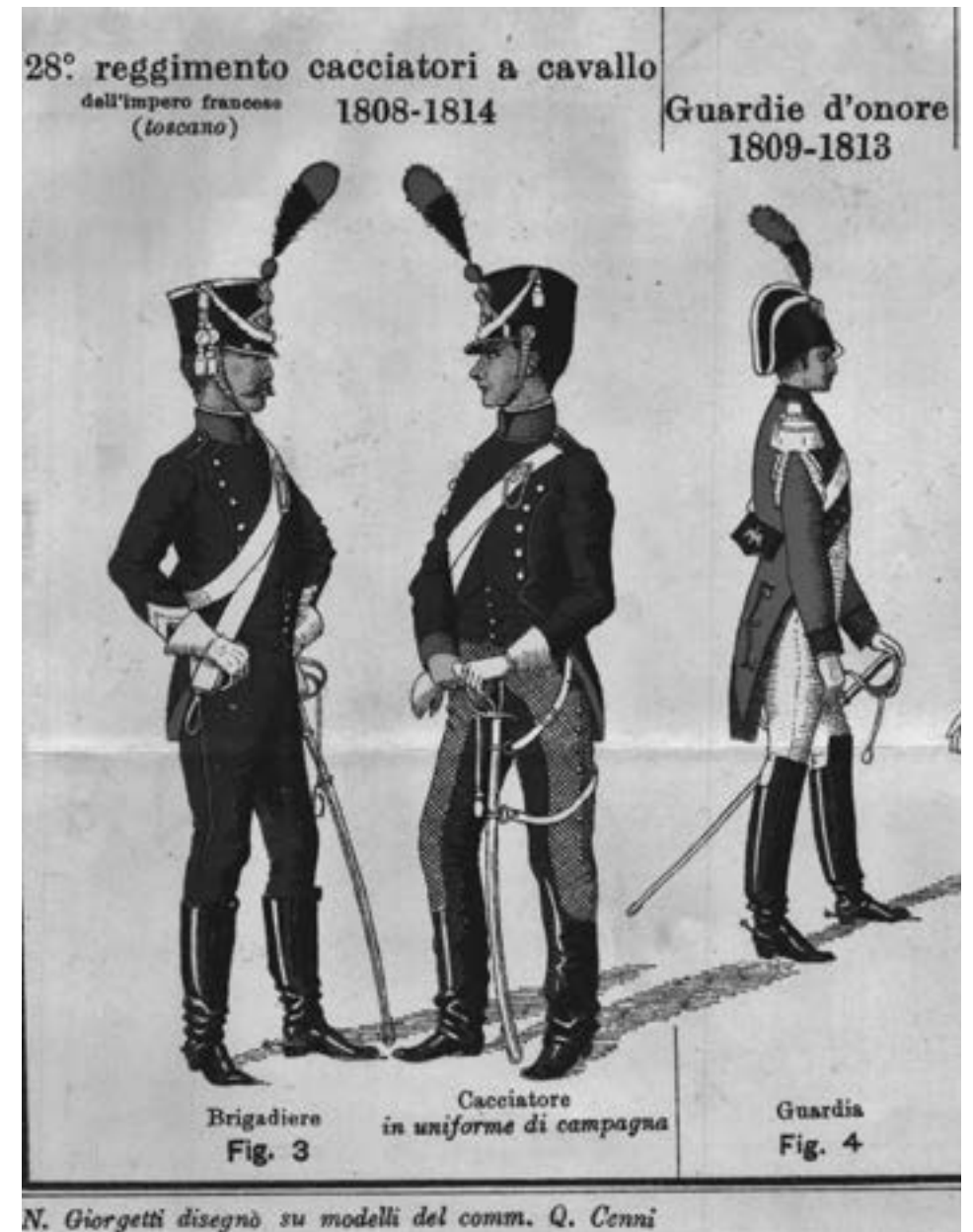


Fig. 3: Uniformi dei toscani nell'esercito francese (113° Reggimento di linea e 28° Cacciatori a cavallo).
(da Giorgetti N. (1916)



Fig. 4: recto della medaglia di Sant'Elena



Fig. 5: verso della medaglia di Sant'Elena

Note del Pievano di Cigoli sul manoscritto del "Grande Miracolo" (1791)

DON FRANCESCO RICCIARELLI

Nell'archivio storico del Santuario di Cigoli si conserva un manoscritto settecentesco contenente il racconto del miracolo tradizionalmente associato alla data del 21 luglio: il risuscitamento del figlioletto di una donna di Treggiaia per intercessione della Madonna di Cigoli.

Il canonico Galli-Angelini nel suo opuscolo sulla storia del castello e del santuario di Cigoli riporta il contenuto del manoscritto variando però alcuni elementi, aggiungendo particolari assenti nell'originale e proponendo una collocazione tardo-medievale dei fatti narrati: "Questo miracolo - scrive - tanto dalla tradizione che da un antico documento si dice avvenuto il 21 Luglio, ma non se ne conosce l'anno che credesi sia circa la metà del 1400"¹. I particolari aggiunti dal Galli-Angelini (il nome della famiglia Mainardi, l'indicazione del torrente Roglio, la figura del Preposto degli Umiliati e la data del 21 luglio 1451) si sono cristallizzati in quella che è divenuta la versione ufficiale del racconto. Ma cosa dice (e non dice) realmente il manoscritto originale?

Lo scritto, che occupa sette facciate di un fascicoletto di otto pagine, riporta l'annotazione dell'anno 1791 al di sopra del titolo "Racconto del Miracolo fatto dalla Beat.ma Vergine del Rosario di Civoli"². Fabrizio Mandorlini, nella guida al santuario da lui curata, ipotizza che a redigere il testo possa essere stato allora il pievano Carlo Bomberini o il cardinale Gregorio Salviati, detentore della commenda della Pieve di Cigoli³. L'incertezza sull'identità dello scrivente può essere risolta attraverso il confronto del manoscritto con i registri parrocchiali coevi. I tratti grafici caratteristici, la forma delle maiuscole e delle legature di alcuni grafemi, sono gli stessi che si ritrovano negli atti parrocchiali firmati dal pievano Bomberini. Al pievano in cura d'anime rimandano anche lo stile semplice ed esortativo del testo, nonché l'uso ripetuto di deittici (queste sacre pareti, questo sacro altare, questa santissima Immagine, questo divotissimo Popolo) che fanno pensare a una predica pronunciata davanti all'altare della Madonna nel giorno della festa, quando l'immagine veniva scoperta per la venerazione dei fedeli.

Di seguito trascriviamo integralmente il testo del manoscritto mantenendo la punteggiatura e l'ortografia originali e indicando tra parentesi le frasi che l'autore ha cancellato con un tratto di penna:

¹ Francesco M. Galli-Angelini, *Cenni storici sul castello di Cigoli e sul santuario della Beatissima Vergine*, San Miniato, 1911, p. 53.

² Il titolo di "Madre dei Bimbi" è entrato in uso verso la metà del XX secolo. Fino ad allora la Madonna di Cigoli era venerata col titolo di Vergine del Rosario.

³ Fabrizio Mandorlini, ed., *Cigoli e la Madonna Madre dei Bimbi*, San Miniato 2002, p. 11.

Per accendere i nostri cuori alla divozione sempre maggiore di Maria Sant.ma delle Rose, ho creduto utile ed insieme necessario raccontare il motivo per cui in questo giorno ogni anno anche da tempo immemorabile costumasi scoprire alla pubblica venerazione quest'antichissima Imagine, acciò non perisca la memoria di un fatto così prodigioso; poiché l'ingiurie dei tempi, oppure la trascuratezza dei nostri antenati non ce ne anno lasciata in carta distinta memoria ne alcun voto appeso a queste sacre pareti ma solo la pura tradizione.

Ritrovavasi in un luogo di questa diocesi (ed alcuni dicono che fosse) detto Treggiaja un'infelice Donna maritata, la quale in diversi tempi aveva dato alla luce tre bambini, ma quanta fu l'allegrezza sua dopo avergli partoriti, altrettanto fu' il suo cordoglio nel vederseli morti senza alcuna precedente infermità, e senza potere indovinare da che cosa procedesse questa sua sventura. Il di lei marito, insospettito, come suole accadere, attribuendo alla poca custodia della moglie la morte di quei teneri pargoletti, preso dalla passione e dal dolore, così disse alla consorte, quando nacque il terzo bambino. Or tu vedi, come Dio mi ha sostituito altro figlio maschio in ricompensa della perdita fatta degli altri due. Usa dunque la possibile diligenza in ben custodirlo poiché se per mia e tua trista sorte anche questo perisce, datti prima la morte da te stessa, altrimenti ti giuro che morirai per le mie mani.

Tornata un giorno di fuori la donna, entrò in camera per nutrire il bambino, lo prende nelle sue braccia, l'alza dal letto, lo maneggia, attonita lo rimira e lo vede pallido, estinto. Oppressa per tanto da veemente dolore, ed insieme ricordevole delle minacce fattegli dal marito, posa quel piccolo cadavere e smaniando inconsolabilmente, esce furiosa di casa, e disperata se ne incammina verso il fiume per affogarsi. Ma oh quanto sono incomprendibili i giudizi di Dio, che talora permette un male in una famiglia, perché ne succeda un bene maggiore. Ci percuote con qualche disgrazia, ma ci solleva insieme colla sua mano benigna, ci affligge, e poi ci consola. Tanto appunto accadde a questa afflittissima Madre.

In mezzo al corso del suo viaggio incontra una giovane di venerabile aspetto, che amorevolmente la ricerca della sua fuga. Alla prima non gli dà retta. Di bel nuovo le soggiunge che vuole consolarla, che però gli dica il motivo della sua (fuga) risoluzione. Cede alle sue istanze quell'afflitta, dicendole essere una infelicissima madre, poiché avendo perduto tre figli in più tempi mentre riposavano in letto, senza potere indovinare la cagione della loro morte, e che presa dalla disperazione andava ad affogarsi per fuggire l'ira di suo marito.

Sentito l'esposto questa piissima consolatrice la rincuora con sante ragioni da sì perversa risoluzione. La convince a tornarsene con essa alla propria casa, esibendosele sua compagna e mediatrice, poiché diceva ella, venite, andiamo, che troverete vivo il bambino.

Essendo pertanto arrivate a casa, ed entrate in camera, trovarono il figliolo veramente esangue, ed immobile a prima vista, ma toccatolo colle sue mani quella santa sua compagna, ed alzatolo nelle sue braccia, cominciò in un istante ad articolare i bracci e il corpo e tutto giulivo a riderle.

Lo consegnò alla madre, che attonita per lo stupore, esclamò: Io senza dubbio (ho lasciato) lasciai morto il figlio nel letto quando mi partii, e tale l'ho ritrovato al mio ritorno, ma voi Santa donna me l'avete fatto ritornare in vita per i vostri meriti, per la vostra intercessione.

Allegra pertanto la donna in vedersi risuscitato il figlio e insieme liberata se stessa dalla morte, alla quale incaminavasi (disperata) risoluta, riconoscendosi altamente

obbligata alla sua Benefattrice, e bramando darle qualche dimostrazione della sua riconoscenza, le domandò qual fosse il suo nome ed in che paese abitasse. Io mi chiamo, rispose, Maria ed abito in Civoli (in m) accanto a Rocco, e Michele, e si partì da lei.

Dopo alquanti giorni comparve in questo Castello questa madre tanto beneficata con una soma di commestibile per presentargli alla sua Benefattrice, domandando, ed intendendo ad ogni famiglia che qui abitava, dove stesse di casa una certa donna che si chiamava Maria, la quale stava accanto a Rocco e Michele, ma fra le molte donne che avessero tal nome, non raffigurava mai quella che cercava, tantopiù che non potevano combinarsi l'altre circostanze d'essere contigua d'abitazione fra Rocco e Michele, di modo che come suole accadere nel volgo, questa donna era piuttosto derisa che compatita, cercando chi non sapeva trovare.

Pervenne questa notizia alle orecchie del Paroco di questo Castello, il quale chiamata a se la donna ed esaminatala sulla verità del fatto, illuminato da Dio, riconosciuto il miracolo, le disse, io, o donna, saprò insegnarvi senza fallo chi cercate. Venite meco (alla Chiesa). E introdotta in questa Chiesa, la fece porre in ginocchioni avanti questo sacro altare, e fece scoprire questa santissima Imagine, la quale appena veduta, confessò ad alta voce essere questa appunto (che l'aveva assistita) che l'aveva assistita in tante sue calamità, ravvisandola perfettamente nelle fattezze del volto, e nell'angeliche sue maniere, e prostrata avanti questo sacro altare gli rese vivissime grazie per quelle molto maggiorj che da essa aveva ricevute.

Questo è il duplicato miracolo operato da Maria Santissima a favore di questa donna. Ma quanti prodigi, quante grazie si sarà ella degnata di spargere sopra i nostri antenati e di noi viventi, tanto spirituali che corporali?

Molti certamente, e di ciò ne fanno indubitata fede fasci di voti già rimossi da queste sacre pareti, molti d'argento che tuttavia vi si trovano appesi. Chi mediante la validissima sua protezione è stato liberato dalla morte corporale, chi dall'eterna dannazione a cui incaminavasi, chi protetto nella fama perduta, chi sottratto dalle insidie dei suoi nemici, chi in somma incoraggiato nei pericoli dell'anima, e del corpo.

Oh quanto dice bene Bernardo Santo, animando ciascheduno a prevalersi dell'alti Patrocini di Maria Santissima. Uditelo. Nei vostri pericoli, nelle vostre angustie, nelle cose dubbiose, parlate a Maria, invocate Maria e sarete esauditi.

"In periculis, in angustijs, in rebus dubijs, Mariam cogita, Mariam invoca".

Voi dunque gran Madre di Dio, Maria Santissima, voi che siete la nostra gloria, la nostra allegrezza, l'onorevolezza del nostro Popolo

"Tu gloria Hierusalem, tu Laetitia Israel, honorificentia populi nostri" (degnatevi esaudirci nelle nostre tanto pubbliche che private preghiere. Oh nostra Avvocata)

Deh rivolgete sopra questo divotissimo Popolo le pupille degli occhi vostri misericordiosi e degnate quando giungerà l'ora per cui l'anime nostre si separeranno dai loro corpi, mostrarci Gesù, frutto benedetto del vostro sacro ventre e degnatevi d'esaudire le nostre suppliche acciocchè per vostra intercessione risorti alla divina grazia esser possiamo all'eterna gloria esaltati.

Una prima osservazione che possiamo fare è che alla fine del XVIII secolo l'immagine della Madonna di Cigoli era tenuta ordinariamente velata e veniva scoperta solo il 21 luglio e in altre occasioni eccezionali. Un'usanza che sappiamo già in vigore nel XIV secolo come attesta Feo Belcari nella "Vita del beato Giovanni Colombini", dove annota come il fondatore dei Gesuati e i suoi compagni "fecero la via del castello di Cigoli, e quivi con grandissima divozione fu disco-

perta loro quella graziosa figura di nostra Donna”⁴.

È interessante notare come il pievano Bomberini, nella sua predica, cerchi di motivare l'usanza di scoprire l'immagine della Madonna il 21 luglio col ricordo del suo scoprimento per la donna di Treggiaia, che vi riconobbe la sua benefattrice. La data della festa a Cigoli rimanderebbe quindi al giorno del riconoscimento della Madonna da parte della donna di Treggiaia e non, come generalmente si crede, a quello del risuscitamento del suo bambino.

Particolarmente rivelatrice, nel manoscritto, è la correzione della frase relativa al luogo in cui si compì questo prodigio. L'autore aveva inizialmente scritto “ed alcuni dicono che fosse Treggiaia”. Ne risulta quindi che l'unico elemento circostanziale presente nel testo sia frutto di una tradizione orale, per altro non condivisa da tutti. Come l'autore del manoscritto specifica fin dalle prime righe “l'ingiurie dei tempi oppure la trascuratezza dei nostri antenati” han fatto sì che non rimanesse alcun tipo di memoria, né scritta né iconografica, del grande miracolo. Ne consegue che la narrazione è stata tramandata, non sappiamo per quanto tempo, in forma esclusivamente orale.

La trasformazione del “si dice” circa Treggiaia in un fatto assodato si deve allo stesso pievano Bomberini che, come abbiamo visto, nel manoscritto, decise di cassare la forma dubitativa. La datazione al XV secolo, invece, sembra essere avvenuta in seguito, sotto l'impulso del canonico Galli-Angelini. Questi, nella sua riscrittura del racconto del miracolo, si trova a dover sostituire la figura del Parroco, che viene menzionato nel manoscritto originale, con quella del Preposto degli Umiliati, per sostenere l'ambientazione quattrocentesca. Fino al 1570, infatti, la pieve di Cigoli era officiata dai frati Umiliati, circostanza di cui non si fa alcuna menzione nel manoscritto originale.

A proposito della “retrodatazione” dei fatti al XV secolo, è molto indicativa una delle lapidi novecentesche presenti nella cappella della Madre dei Bimbi. Vi si legge che “Avanti il 1791 la Madonna di Cigoli richiamò a vita un fanciullo e salvò la madre che oppressa dal dolore per la morte del figlio si andava ad annegare nelle onde del fiume Roglio. Questo miracolo si ricorda con pompa solenne il 21 luglio di ogni anno. *Pia trad.*”. Qualcuno ha trasformato il 7 in un 4, in modo da far risultare la nuova collocazione temporale: “Avanti il 1491...”. Ma ad occhio nudo è ancora possibile veder trasparire la forma del 7 al di sotto della data modificata.

Diego Angioletti, un toscano protagonista del risorgimento

MICHELE FIASCHI

Il toscano Diego Angioletti è stato un protagonista del Risorgimento: generale e politico italiano, fu Ministro della Marina del Regno durante i governi La Marmora, un patriota caduto nell'oblio. Nacque a Rio dell'Elba il 18 gennaio 1822, frequentò la Scuola di Artiglieria di Livorno, ottenendo il grado di sottotenente. Nel 1848 partecipò alla Prima Guerra d'Indipendenza con le truppe toscane, distinguendosi il 29 maggio a Curtatone e il 30 a Goito. Il suo impegno gli valse la promozione a tenente e poi a capitano il 26 febbraio 1849. In un rapporto dettagliato al suo capitano il 31 maggio 1848, all'indomani della Battaglia di Goito, descrisse i comportamenti eroici dei suoi soldati:

«Mi credo in dovere di render conto a V. S. Illuss., come durante il combattimento del 29 del cadente mese a Curtatone, essendo stato mandato a rimpiazzare il sig. tenente Niccolini rimasto ferito, ebbi luogo d'osservare quanto appresso. Essendo stati feriti diversi cannonieri che servivano i due pezzi da sei che guardavano la strada di Mantova, il sotto sergente Calamai, il caporale Fantozzi, ed il comune Meini, tutti della divisione scelta, rimasero quasi sempre soli al servizio dei pezzi sunnominati, avendo aspettato invano fino all'ultimo momento i rimpiazzati che V. S. Illuss. aveva spediti sotto gli ordini del sergente aiutante Cancogni. I sunnominati tre individui mantennero vivo il fuoco fino all'ultimo, e manovrando col massimo sangue freddo, adempirono alle funzioni di tutti i serventi, e da bravi soldati si ritirarono quando io glielo ordinai, portando in salvo a braccia sotto una grandine di mitraglia i due cannoni senz'avantreni, perché dal cannone nemico erano stati posti fuori di servizio, e senza cavalli perché erano morti. Se è vero che i buoni portamenti d'un soldato debbano esser premiati, io credo che questi soggetti saranno presi in considerazione dal comun superiore. Anche il sotto sergente Gasperi ed il cadetto Bechi tennero il loro posto sino all'ultimo, quantunque fossero stati leggermente offesi»¹.

Dopo la fuga precipitosa del Granduca Leopoldo II a Gaeta il 7 febbraio 1849, fu a fianco di Giuseppe Montanelli² a Fivizzano, per organizzare le difese in previsione del pericolo di una invasione austriaca. Con la caduta del governo repubblicano e la conseguente occupazione da parte del corpo di spedizione austriaco, Angioletti perse i gradi concessi, ritornando al rango di sottotenente, salvo riottenerli di nuovo nel 1854. Successivamente nel 1859 fu promosso maggiore, ma non avendo il favore del Granduca fu trasferito in fanteria. Solo con

⁴ Feo Belcari, *Vita del Beato Gio. Colombini da Siena Fondatore de' Poveri Gesuati*, Siena 1969, p. 60.

¹ GIORNATA 1949, pp. 116-117.

² Giuseppe Montanelli (Fucecchio, 21 gennaio 1813 – Fucecchio, 17 giugno 1862) fu scrittore, patriota e politico italiano; insieme a Francesco Guerrazzi e Giuseppe Mazzoni furono eletti “triumviri” di Toscana, nel 1849 dopo la fuga di Leopoldo II.

il nuovo Governo provvisorio di Toscana, fu immediatamente promosso tenente colonnello, col compito di organizzare il 5° Reggimento della compagine toscana sul Mincio. Fu quindi promosso colonnello.

Con l'annessione della Toscana al Regno di Sardegna divenne maggiore generale al comando della Brigata Livorno, divenendo, dal 1862 al 1864, aiutante di campo di Vittorio Emanuele. In seguito, fu comandante della divisione territoriale di Bari.

Il 14 settembre 1864 ottenne il conferimento del grado di tenente generale e il 21 dicembre accettò il Ministero della Marina, che resse sino al 20 giugno 1866, nei due Governi La Marmora. In questo periodo riorganizzò la marina, con una gestione oculata, prendendo ottimi provvedimenti riguardo ai porti e ai cantieri. Ebbe inoltre il merito di aver fatto iniziare gli studi per una grande base navale a Taranto. Durante il suo mandato di ministro, l'8 ottobre 1865 fu nominato senatore, prestando giuramento il 18 novembre, in seduta d'inaugurazione di sessione parlamentare. In una lettera di Nino Bixio del 2 maggio 1865, ad un amico, parlò della buona relazione con il generale toscano: «*Io scrivo, come è mio debito farlo, al Generale Angioletti con cui sono in buona relazione*»³. A sua richiesta, lasciò il ministero della Marina per recarsi in Lombardia, dove assunse il comando della 10ª Divisione, nel II Corpo d'armata.

Nel 1868 a Piacenza, scrisse un piccolo volume dal titolo «*Giustificazioni Relative ad un'Asserzione contenuta in un Libro Anonimo che porta per titolo La Guerra in Italia nel 1866*»⁴. In tale anonima pubblicazione erano riportate testimonianze inesatte circa le truppe toscane nel 1859, pertanto, da ufficiale proveniente da quelle truppe, si sentì in obbligo di fare chiarezza, tramite la forma di una lettera aperta rivolta al ministro della guerra.

Nel 1869 fu comandante della 9ª Divisione attiva di Napoli, con il grado luogotenente generale formata dalla Brigata Savona (15° e 16° Reggimento di fanteria), dalla Brigata Bologna (39° e 40° Reggimento di fanteria), dai 18° e 43° Battaglioni bersaglieri, dalla 4ª, 7ª e 12ª Batteria del 9° Reggimento d'artiglieria. Nel 1870 partecipò alla *presa di Roma*, insieme ai generali Nino Bixio, Enrico Cosenz, Gustavo Mazè de la Roche ed Emilio Ferrero. Le truppe al comando di Angioletti erano dislocate a sud sulla vecchia frontiera napoletana e, dopo l'irruzione dentro la cinta muraria, occuparono Trastevere:

«*Nominato nel 1870 comandante della 9ª divisione mobilitata, una delle poche che mossero all'occupazione di Roma, il generale senatore Angioletti, vide e provò la gioia inenarrabile di quel giorno in cui le secolari italiche aspirazioni trovarono alfine il loro compimento. Da quella data, per sempre memoranda, egli prestò ancora per alcuni anni importanti servizi allo Stato, così nell'esercizio dei supremi comandi militari, come in speciali studi ed uffizi ove la sua sperimentata capacità fu spesso posta a frutto. Ma poi, nel 1877 lasciò la milizia e si ridusse a vita privata*»⁵.

³ MORELLI 1942, p. 342

⁴ ANGIOLETTI 1868.

⁵ Così lo descrisse il ministro della guerra Ettore Pedotti, durante la commemorazione in senato. Senato del Regno, Atti parlamentari, Discussioni, 7 febbraio 1905.

Infine, nel maggio 1877, l'Angioletti si ritirò nella sua villa a Sant'Anna, presso Cascina, con la moglie Emilia Tonci. Continuò comunque a seguire i lavori del Senato, in particolare quelli della *Commissione per l'esame del progetto di legge relativo ai provvedimenti sull'esercito*, di cui fu membro dal 8 giugno 1870 alla sua morte.

Il generale toscano fu insignito importanti onorificenze nazionali ed estere: Grande ufficiale dell'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro, conferitogli il 31 dicembre 1865; Commendatore dell'Ordine militare di Savoia, il 31 gennaio 1867; Gran cordone dell'Ordine della Corona d'Italia, l'8 ottobre 1870; Cavaliere dell'Ordine di S. Anna di Russia, il 26 marzo 1874.

Ottenne importanti decorazioni per aver combattuto nella Campagna d'Italia e per aver contribuito all'Unità della Nazione: la Croce d'oro per anzianità di servizio, *medaglia commemorativa per la campagna d'Italia 1859*, concessa da Napoleone III e la *Medaglia a ricordo delle guerre combattute per l'Indipendenza e l'Unità d'Italia*.

Furono pubblicate le sue memorie, stampate a Cascina nel 1904⁶.

Con il tempo Diego Angioletti è stato dimenticato, il suo corpo riposa nella cappella gentilizia presso il cimitero di Pontedera. L'auspicio, che in occasione dell'imminenza dei duecento anni dalla nascita, si possa riscoprire questa importante figura di patriota: un toscano artefice del risorgimento che ha dato lustro alla Nazione con il suo servizio e con la sua vita.

Bibliografia

ANGIOLETTI D., *Giustificazioni Relative ad un'Asserzione contenuta in un Libro Anonimo che porta per titolo La Guerra in Italia nel 1866*, Tipi di A. Del Majno, Piacenza, 1868.

ANGIOLETTI D., *Alcune memorie della mia vita*, Cascina, 1904.

GIORNATA 1849 – *Racconto storico della Giornata Campale pugnata il 29 maggio 1848 a Montanara e Curtatore in Lombardia dettato da un testimone oculare*, Stamperia Granducale, Firenze, 1849.

MORELLI E., *Epistolario di Nino Bixio, Volume II (1861-1865)*, Regio Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Roma, 1942.

GIORNALE MILITARE 1869 – *Giornale Militare ossia Raccolta Ufficiale delle Leggi, Regolamenti e Disposizioni Relativi al Servizio ed all'Amministrazione Militare*, Pubblicato per cura del Ministero della Guerra, Annata 1869.

ROMA 2020 – *20 Settembre 1870 - Roma Capitale d'Italia – La Presa di Roma*, Supplemento al numero 3 di Rivista Militare, Difesa Servizi Spa, Roma, 2020.

⁶ ANGIOLETTI 1904.



La Scuola Elementare Rurale di Ponte a Egola da Comunale a Statale

ANTONELLA BERTINI

Questo contributo completa il lavoro pubblicato nel Bollettino dell'Accademia degli Euteleti, numero 87, interessa gli anni che vanno dal 1888 fino al momento in cui la scuola elementare, nel 1911, non verrà più gestita dal Comune, in quanto lo Stato se ne occuperà direttamente.

Lo studio precedente riguardava il periodo compreso tra il 1868, quando venne istituita la prima classe maschile ed il 1896, quando venne terminata la costruzione della struttura scolastica.

Un'ulteriore documentazione che delinea meglio gli anni relativi all'edificazione della scuola di Ponte a Egola e alla sua evoluzione dal punto di vista didattico, in rapporto agli eventi storici e alle decisioni prese dai vari governi in materia scolastica.

Ricordiamo che il borgo di Ponte a Egola non ha ancora, negli anni Settanta del 1800, una sua struttura precisa. È formato da due zone il *Marianellato* e il *Ponte*, ma il *Piazzale*, con la costruzione della chiesa e la sua erezione a parrocchia nel 1979, diventa il fulcro del nuovo paese, in quanto situato in una posizione centrale fra le due zone suddette.

L'ubicazione dell'edificio scolastico è, in un certo senso, già predisposta, poiché la Chiesa è stata realizzata sul *Piazzale*, ad Ovest, e, come scrive il parroco, Don Bucalossi, è *posta sulla strada provinciale -Firenze Livorno-, ed ha la facciata a levante*¹.

Le delibere della Giunta Comunale riguardanti la necessità di un edificio scolastico fra il 1888 ed il 1891 si succedono con frequenza; gli alunni e le alunne iscritte vanno continuamente aumentando ed il Comune, non possedendo un locale adatto è costretto a pagare la *Pigione* sia per la scuola maschile che per quella femminile². È interessante notare che prima di allora, per sei anni, il Comune aveva usufruito dell'uso gratuito dei locali per la scuola femminile, infatti il 2 novembre del 1888 la Giunta si occupa del problema e nel registro della delibere³ viene riportato:

Vista la deliberazione del Consiglio dell'11 Marzo 1881 relativa alla istituzione della Scuola Femminile del Ponte a Egola, da cui risulta che il Sig. Leopoldo Rossi concesse per sei anni gratuitamente il locale di detta Scuola.

¹ Archivio Parrocchiale di Ponte a Egola, Visita pastorale del 1915.

² ASCSM, Delibera della Giunta comunale, 2 novembre 1888, *Pigione per la scuola femminile del Ponte a Egola*.

³ ASCSM, Delibere della Giunta comunale, 22 Novembre 1888, *Pigione per la Scuola femminile del Ponte a Egola*.

Udito che essendo oramai decorso il tempo fissato, il Sig. Rossi domanda il pagamento della pigione.

Considerata la giustizia della domanda anzidetta

La Giunta

Approva il pagamento a favore del Sig. Rossi della pigione per il locale della Scuola suddetta nella somma di annue Lire Ottanta a cominciare dal principio

Il problema della mancanza dei locali viene di nuovo affrontato nei giorni successivi⁴ e si cerca di darne soluzione cercandone alcuni in affitto, ma nessuno risulta idoneo, per cui la Giunta agli inizi del 1890, propone al Consiglio la costruzione di un locale che serva alla scuola maschile e a quella femminile e incarica l'Ingegnere comunale di predisporre il progetto.⁵

Ormai i tempi sono maturi per assecondare le continue richieste degli abitanti della borgata. Nel frattempo, a livello nazionale, proprio per far fronte alle esigenze di tutta la penisola dovute alla carenza di aule, viene emanato il decreto⁶ riguardante le *Istruzioni tecnico igieniche per la compilazione dei progetti di costruzione dei nuovi edifici scolastici*. In tale decreto viene stabilito il principio che lo stato intervenga a favore dell'edilizia scolastica concedendo mutui a tasso agevolato ai Comuni.

Le istruzioni tecniche in esso contenute sono piuttosto dettagliate, riguardano tutti gli aspetti della costruzione e, sostanzialmente, sono rispettate anche nell'edificio ponteageolese.

Si stabilisce che le scuole debbano essere edificate su terreni asciutti, in luoghi sani, facilmente accessibili e non vi siano abitazioni nelle immediate vicinanze; in effetti l'edificio è posto lungo la via principale e, come si deduce da alcune delibere, ci sono piantumati degli alberi sul lato del *Piazzale*, si parla di illuminazione e le abitazioni sono costruite soprattutto dall'altro lato della strada.

Nelle istruzioni viene inoltre precisato che ogni scuola deve disporre di un cortile o di un giardino per il gioco all'aria aperta che serve sia per la salute e sia per avvicinare il bambino, in maniera giocosa ed accattivante, alle attività che vi si svolgono; per questo il *Piazzale*, con i suoi grandi spazi, risulta il luogo adatto.

Le indicazioni specificano che la struttura deve essere semplice ed elegante ed avere una forma preferibilmente unilineare. Si sottolinea che deve essere utilizzata esclusivamente come edificio scolastico, ad eccezione delle elezioni. In una delibera del 19 Maggio 1891, ad esempio, viene scritto che *nella Scuola Comunale Maschile, sezione V*, sono assegnati *gli Elettori dei popoli di:*

<i>Ponte a Egola</i>	<i>N. 139</i>
<i>S. Romano</i>	<i>» 17</i>
<i>S. Croce</i>	<i>» 15</i>
<i>Stibbio</i>	<i>» 111</i>
<i>Residenti fuori del Comune</i>	<i>» 27</i>
	<i>N° 309</i>

⁴ ASCSM, Delibera della Giunta comunale, 29 novembre 1888, N° 23, Stabile per le scuole del Ponte a Egola.

⁵ ASCSM, Delibere Giunta comunale, 25 Febbraio 1890, N°65; 20 Marzo 1890, N° 91.

⁶ Decreto 11 novembre 1888, 5.808.

L'edificio deve comprendere il vestibolo e le aule, essere provvisto di latrine con acqua corrente. Le aule devono avere una forma rettangolare ed essere esposte a Sud o Sud-Est, con grandi finestre che facciano entrare la luce dal lato sinistro dei bambini seduti nei banchi. Le pareti devono essere dipinte di grigio, azzurrognolo o bianco, e prevedere uno zoccolo in pietra o altro materiale lavabile, alto 1,50 m. Tutte normative di cui viene tenuto conto, in quanto nella nuova scuola ha una forma unilineare, all'interno c'è un ampio corridoio dal quale si accede ai singoli locali, le finestre sono grandi ed esposte a Sud e l'imbiancatura è di colore grigio.

Tenendo conto delle direttive ministeriali il progetto viene presentato il 30 Agosto 1891 e giungerà a realizzazione nel 1896⁷.

Nelle indicazioni si parla dei banchi che debbono avere le giuste misure antropometriche circa l'altezza, la profondità del sedile, l'inclinazione dello scrittoio e le dimensioni dello schienale, per risultare conformi allo sviluppo degli alunni, adatte alla prevenzione e alla correzione di possibili deformazioni delle ossa. Sono tutte raccomandazioni contenute anche nei programmi ministeriali nei quali vengono stabilite le direttive destinate ad uniformare l'insegnamento in tutte le scuole.

I docenti di Ponte a Egola, come quelli del resto d'Italia, avevano il dovere di seguire i programmi redatti secondo le esigenze di ciascun periodo e di ciascun governo.

Nel 1888, ad esempio, vengono approvati i programmi Gabelli⁸ che incontrano parecchie difficoltà nella loro applicazione pratica e la didattica quotidiana risulta ancora simile a quella utilizzata durante gli anni successivi all'unificazione.

In generale i docenti sembrano quasi intimoriti dalle novità proposte da Aristide Gabelli, tanto che lui stesso sostiene di non aver insistito per la loro attuazione, perché i maestri si mostravano molto preoccupati nell'implementarli durante le loro lezioni. Inoltre la scuola di quel periodo è fortemente vincolata dalle condizioni di indigenza della maggior parte della popolazione, ciò comporta il persistere di una grande evasione scolastica.

In particolare nelle scuole periferiche con le pluriclassi, come quella di Ponte a Egola, sono evidenti i bisogni economici e culturali del contesto nel quale sono nate. Sono espressione di un Paese basato sull'agricoltura nel quale sono rilevanti le risorse legate al lavoro dei *coloni* e dei braccianti.

Le famiglie povere hanno una migliore opportunità di sopravvivere quanto più il numero delle braccia da impiegare nel lavoro dei campi è elevato ed infatti, nelle annotazioni dei registri scolastici, leggiamo che diversi alunni, specialmente nei mesi dedicati ai raccolti, risultano assenti.

Bisogna aggiungere che ci sono delle oggettive difficoltà per raggiungere la scuola legate alla conformazione del territorio collinare ed alle strade poco curate che certamente non favoriscono la frequenza scolastica; per cui, secondo il pensiero del tempo, nella scuola a carattere rurale, come quella istituita a Ponte a Egola, le finalità sono limitate all'apprendimento degli elementi fondamentali

⁷ Antonella Bertini, "La Scuola Elementare di Ponte a Egola" dal *Marianellato*, 1868, al *Piazzale*, 1896, Bollettino dell'Accademia degli Euteleti, N°87, p.554.

⁸ Enzo Catarsi, Storia dei programmi della scuola elementare, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

dell'istruzione. Esse consistono nel leggere, scrivere e far di conto, e sono legate alle esigenze delle comunità medesime che si addossano il costo dovuto al tempo trascorso dai bambini a scuola che invece potevano essere utilizzati in attività domestiche.

Oltre a ciò nell'ultimo decennio del 1800 si diffonde un modo di pensare assai conservatore che attribuisce all'istruzione popolare la causa dei movimenti rivoluzionari e della criminalità; si pensa che gli insegnanti, non soddisfatti del proprio lavoro nelle scuole di piccoli centri, si adoperino per suggerire idee socialiste e contrarie alla religione.

In tale situazione culturale matura la stesura dei nuovi programmi per la scuola elementare, sollecitata da alcune riviste magistrali che diventano sempre più diffuse.

Queste riviste diffondono una cultura moderata assai legata alle direttive governative e fanno trasparire giudizi negativi riguardo ai programmi del 1888, considerati troppo progressisti, poiché tendevano a valorizzare il pensiero individuale.

Si preme per assegnare alla scuola uno scopo politico al fine di conformare i ragazzi alle idee della classe al potere, ad esempio ne "Il Nuovo Educatore" viene scritto che "la scuola può essere un mezzo efficace e potente per porre argine alle esorbitanze dei partiti estremi, che vogliono tutto sconvolgere e demolire"⁹.

La stesura dei programmi è affidata al ministro Baccelli nel 1894, il quale si avvale dell'apporto di una specifica Commissione, per alleggerire i contenuti di quelli precedenti, ritenuti troppo ridondanti e per questo di difficile applicazione pratica. I lavori procedono rapidamente ed in pochi mesi i nuovi programmi sono redatti.

Si nota subito l'impostazione conservatrice lo stesso ministro, durante la presentazione alla Camera dei Deputati, sostiene: "Istruire il popolo quanto basta, educarlo più che si può".

I nuovi programmi vengono accolti positivamente e si cerca di metterli in atto fin dall'anno scolastico corrente.

Una grande attenzione viene data all'educazione morale e si stabilisce il ruolo del maestro che deve in primo luogo quello di "dominare e volgere a meta nobile ed alta i moti dell'istinto e della passione" e cercare di valorizzare l'educazione domestica della famiglia ed il sentimento religioso.

Il lavoro degli insegnanti viene valutato dalle Ispettrici per le Scuole Elementari, ad esempio nel 1890, per l'anno scolastico in corso, per la *Commissione Sopraintendente alle Scuole Elementari* vengono nominate: Marianna Costa-Righini vedova Conti, Ida Gazzarrini ne' Ceccherelli e Ida Cecconi ne' Salvadori¹⁰.

Nei Programmi vengono valorizzate anche le nozioni di igiene legate alla campagna sostenuta negli ultimi anni del XIX secolo dai medici igienisti. Questi ultimi si rendono conto che la scuola costituisce il luogo adatto per educare la popolazione alla pulizia personale e ad un corretto regime alimentare. Nelle scuole del sanminiatese si parla di casi di tifo, di morbillo e di vaccinazioni contro il

vaiolo; si nota l'impegno del Comune nel migliorare le condizioni igieniche degli abitanti con l'ausilio del medico condotto, con la costruzione di latrine pubbliche e l'approvvigionamento di acqua potabile.

In particolare a Ponte a Egola emergono problemi connessi all'attività conciararia e si prendono decisioni che tendono a salvaguardare la salute degli alunni, come quando il signor Marchetti fa una domanda al Comune *per ottenere il permesso di stendere ad asciugare il pelo da conce sul piazzale davanti alle Scuole Comunali*. La Giunta non concede il permesso in quanto altri nei dintorni ne avrebbero allora diritto ed inoltre la *stenditura di detto pelo può nuocere alla pubblica salute per le sue esalazioni ed ingombro al libero passaggio del pubblico*.

I Programmi del 1894 mostrano un basso profilo, evidenziano una scuola popolare senza grandi pretese legata all'acquisizione di minime nozioni pratiche, suggeriscono ad esempio come pettinarsi e lavarsi. Mostrano la volontà di ridurre quegli obiettivi che i programmi del 1888 si erano posti soprattutto quelli inerenti alla formazione di persone consapevoli e dotate di spirito critico.

Queste prerogative si riflettono anche nel registro adottato in Italia secondo le prescrizioni ministeriali nell'anno scolastico 1895/6; esso è predisposto per 80 alunni, sia per la classe maschile che per quella femminile ed è unico, non viene più usato il registro *Mensuale*. In quello compilato dal maestro Enrico Giomi¹¹ nel quale viene ancora usata nell'intestazione la dizione Evola, le materie giudicate sono: Condotta, Lettura, Esercizi di memoria, Spiegazione delle cose lette, Dettatura, Esercizi del comporre, Aritmetica pratica, Storia, geografia, Diritti e doveri del cittadino, Calligrafia. Fanno parte delle attività didattiche Ginnastica e Lavori, due discipline che non sono mai state valutate.

I programmi Baccelli non forniscono indicazioni circa il canto, la ginnastica, il disegno, i lavori donneschi ed altre attività educative organizzate in diverse scuole italiane. Per il ministro queste iniziative sarebbero state organizzate dai maestri *secondo la loro intelligenza* tenendone conto per alleggerire l'insegnamento di tipo più intellettuale.

È in questa prospettiva che viene sollecitato in particolare per le scuole rurali, come quella di Ponte a Egola, l'uso di un *campicello scolastico*. Con tale suggerimento si vuole porre in grado la scuola di contribuire al rilancio e alla modernizzazione dell'agricoltura in Italia.

Nei documenti relativi alla scuola di cui ci occupiamo non sono presenti cenni o indicazioni relativi al *campicello scolastico*, forse per il fatto che l'edificio costruito sul Piazzale non possedeva un giardino proprio. Questa iniziativa di stampo paternalistico, comunque, non trova, anche a livello nazionale, molto seguito sia per la formazione teorica degli insegnanti, sia per la carenza di attrezzature.

Quello che preme sottolineare è il fatto che il lavoro dei campi viene percepito come lo strumento principale per conseguire le principali finalità dell'istruzione scolastica che consentano di preparare alla vita e di rispettare l'ordine costituito.

¹¹ E. Giomi è stato il primo maestro della Scuola Rurale di Ponte a Egola dove ha insegnato per quasi quaranta anni e di cui abbiamo parlato nello studio pubblicato nel N° 87 del Bollettino dell'Accademia degli Euteleti. Il maestro si era impegnato con costanza per migliorare il livello culturale dei suoi compaesani, tanto che aveva ottenuto nel 1895 il certificato di lodevole servizio per deliberazione presa dal Consiglio Scolastico Provinciale.

⁹ "Dei programmi didattici", in "Il Nuovo Educatore", a. XIV, 2, 25 ottobre 1894. p. 14.

¹⁰ ASCSM, Delibera del Giunta comunale, 8 gennaio 1890, N° 9, Ispettrici per le Scuole Elementari.

Il ministro Baccelli valorizza il lavoro manuale introducendolo in tutte le scuole elementari in relazione al sesso, alla condizione sociale e all'età degli alunni. Ciò avrebbe aiutato il maestro nel far acquisire le nozioni più difficili e i concetti più astratti che possono essere assimilati più facilmente con le attività pratiche. Inoltre, *con il lavoro manuale il povero, andando a lavorare terminato il ciclo di studi, non sentirà il peso del distacco agli studi ed il ricco imparerà a rispettare l'umiltà del lavoro manuale, quando si impegnerà nelle attività intellettuali. Tutti ne serberanno un bel ricordo.* Una pacificazione sociale.

Per quello che riguarda le scuole femminili devono educare "la donna al culto della casa e agli affetti della famiglia". A scuola si debbono insegnare i lavori *donneschi* che non erano previsti nel 1894, ma in seguito, tenuto conto dei rilievi da parte di alcuni ispettori, vengono introdotti e la maestra ha il compito di insegnare "il modo di rivedere, rammendare, rassettare il bucato". In questa maniera le scolare dimosteranno ai propri familiari l'utilità di frequentare la scuola.

Fra le discipline la lingua italiana occupa un posto preminente nell'insegnamento e il docente ha il compito di portare i propri scolari "a parlare e scrivere correttamente nella lingua che è simbolo di concordia e di amor patrio a tutte le genti italiane". La maggior parte degli alunni, infatti, si esprime in dialetto o in un italiano incerto, con notevoli difetti di pronuncia che il maestro deve correggere. Il dialetto viene visto in modo negativo e non va usato per evitare gli errori ortografici, si valorizza la grammatica che spesso comporta un'istruzione assai formale.

La storia è molto legata alla situazione politica e allo spirito dei nuovi programmi tanto che il suo insegnamento deve condurre all'educazione morale e patriottica dei ragazzi. Come contenuto la storia non è basata su quella antica, ma sul Risorgimento e le tradizioni nazionali. Vengono studiati i protagonisti di quel periodo storico per giungere a ritroso a parlare delle vicende più antiche e comprendere l'importanza della patria e di Roma.

Tutte queste disposizioni si ritrovano nei registri come in quello redatto da Enrico Giomi che comprende i mesi da ottobre a luglio, la valutazione, invece, inizia a novembre e termina a giugno, quando viene riportata la media annuale dei voti¹², non si utilizzano più i mezzi voti o i tre quarti, come accadeva in precedenza.

Ora le iscrizioni sono in ordine alfabetico e riportano il nome del padre; da questo elenco sembra che la situazione sanitaria sia migliorata perché nessun alunno, come vediamo nella seconda classe, risulta defunto, mentre per uno solo viene specificato *dell'Ospedale*, probabilmente era stato abbandonato alla nascita, infatti non viene riportata la *professione del padre* come per gli altri.

Nel registro viene chiesto il *Domicilio (via, numero e piano, o frazione e cura)*, ma ancora il maestro non può specificare l'indirizzo preciso, si limita a scrivere: *Ponte a Egola, Ponte a Egola (i Ghetti), Romaiano, popolo di Stibbio*, in quanto ancora il paese si sta sviluppando e non sono stati attribuiti i nomi alle strade. Ci

¹² Nella prima pagina del registro si legge che Enrico Giomi è figlio di *fu Costantino e di Valori Cherubina nato al Ponte a Egola (provincia di Firenze) il 16 dicembre 1846 fornito di patente di grado Superiore ottenuta in Pisa addì 2 Agosto 1869...ha lo stipendio di L.825 ... presta servizio nel Comune dal giorno 1° Gennaio 1870.*

si orienta con gli antichi toponimi.

Le alunne hanno una loro insegnante. Si chiama Elvira Mazzoni la quale, come scritto nella prima pagina del registro del 1895/96, è nata a Firenze nel mese di maggio del 1858, è *fornita di patente di grado Superiore, ottenuta in Firenze*. È iscritta al Monte di Pensione dal 1° Gennaio 1888; *ha lo stipendio di L. 660 e presta servizio nel Comune dal giorno 1° Gennaio 1888*¹³.

In questa prima pagina si nota bene come ancora lo stipendio dell'insegnante donna sia di gran lunga minore rispetto a quello dell'uomo che riscuote 825 Lire; perciò ai Comuni, spesso carenti dal lato economico, conviene maggiormente assumere personale femminile.

Le maestre, anche se meno remunerate rispetto ai colleghi, sono state tra le prime donne a lavorare al di fuori della cerchia familiare e talvolta si allontanavano dalla famiglia, in quanto avevano l'obbligo di residenza nella sede di insegnamento.

Nell'anno scolastico seguente¹⁴ le bambine iscritte sono in prima 43, in seconda 18, in terza 8; inizialmente sono nominate in ordine alfabetico poi non seguono più un preciso ordine, per il fatto che le iscrizioni sono proseguite durante l'anno per ottemperare all'obbligo scolastico.

Il registro annuale pur riportando le valutazioni, da novembre a giugno, delle medesime materie rispetto all'anno precedente presenta alcune diversità, si nota che allora, come del resto è accaduto anche in anni recenti fino all'adozione del registro elettronico, le caratteristiche dei registri mutavano spesso.

Qui vengono scritte le *Osservazioni sul carattere sui portamenti, sulle attitudini dell'alunno- Indicazione dei premi e gastighi avuti durante l'anno scolastico.*

La maestra Mazzoni specifica per ogni scolara un sintetico giudizio, molto diretto, senza mezzi termini che, al giorno d'oggi, potrebbe risultare anche offensivo, ma che in quegli anni testimonia l'autonomia degli insegnanti che non vengono criticati dai genitori, i quali, per la maggior parte ignoranti, hanno fiducia nell'operato dei docenti.

Ecco alcuni esempi dei giudizi espressi: *Buona, ma ottusa di mente; Mediocre, ma contraria per istudiare i numeri; Poco rispettosa, di tarda intelligenza e presuntuosa; Buona, d'intelligenza pronta per studiare; Di carattere coperto e di intelligenza ottusa; Vivace, ma sveglia di mente e di buona voglia per riuscire all'intento; Di poco sentire e abborracciona, Di buon carattere, precisa, ma di mente un po' addormentata, Di cuore, di mente è propensa per riuscire brava scolara; Mediocre pel carattere, ma nemica dell'occupazione; Vivace, un po' invidiosa, ma d'intelligenza.* Queste osservazioni variano per ciascuna le 69 alunne, poche hanno lo stesso giudizio.

Le scolare sono molte, ma le ammesse all'esame finale costituiscono un numero limitato e non tutte vengono promosse nell'esame effettuato il 10 luglio 1897, sottoscritto dalla Commissione esaminatrice composta dai commissari Enrico Giomi ed Elvira Mazzoni che sono gli unici maestri di Ponte a Egola ed anche coniugi.

Gli anni scolastici si susseguono e nel 1896/97 il maestro Giomi nel Registro

¹³ ASCSM, Sezione postunitaria, Affari della scuola, Registro annuale, anno scolastico 1895/96, scuola femminile di Ponte a Egola.

¹⁴ ASCSM, Sezione postunitaria, Affari della scuola, Registro annuale, anno scolastico 1896/97, scuola femminile di Ponte a Egola.

Scolastico per la Scuola Unica Rurale scrive Ponte a Egola e non più Evola, seguendo un uso ormai consolidato nella parlata locale.

Le date di nascita dei 59 alunni sono comprese tra i sette e tredici anni e testimoniano ancora una volta che molti non rispettavano l'obbligo scolastico ed erano analfabeti.

Nelle pagine riservate, per ciascun alunno, alle *OSSERVAZIONI sul carattere, sui portamenti, sulle attitudini dell'alunno – Indicazione dei premi e gastighi avuti* troviamo delle diciture brevi, ma molto dirette: *Di mediocre intelligenza ma assiduo alla scuola; Di mente ottusa e distratto; Intelligente ma trascurante della scuola; Intelligente ed assiduo; Di debole intelligenza ma assiduo e docile; Di mediocre intelligenza e trascurato; Di mente ottusa e trascurato; Di mediocre intelligenza ma assiduo; Di mente ottusa ma assiduo; Di mente ottusa e trascurato.*

Nell'archivio non sono conservati i registri di tutti gli anni scolastici, diversi sono andati perduti; oltre a quelli citati se ne possono consultare alcuni relativi agli anni 1901/1902, 1902/1903, 1903/1904 e 1906/1907.

I registri consultabili appaiono maggiormente curati, sono diventati ufficiali, infatti compare la firma originale dell'editore per evitare le contraffazioni; si nota anche la firma di un ispettore che evidentemente controlla il lavoro degli insegnanti, nell'ultima pagina di copertina compaiono i primi consigli circa l'adozione dei libri di testo e vengono suggeriti dei titoli.

Il numero degli alunni va ancora aumentando, soprattutto quello delle femmine, ma la maestra Elvira Mazzoni Giomi deve ancora osservare per qualche scolaro: *licenziatasi dalla scuola per accudire ai lavori campestri o licenziata dalla scuola per andare al lavoro.*

Le attività specificate per i padri, le madri non vengono mai nominate, risultano più varie: oltre ai coloni e ai braccianti, compaiono nuovi lavori come l'ortolano, il meccanico, il vnaio, il portalettore, il fornaio, il sarto, il vetturale, il bottegaio, il macellaro, il fornaio, il barbiere, il calzolaio, il fabbro e il muratore, aumentano anche quelli strettamente legati alle conerie come l'operaio, il raffinatore, il conciaio, il commerciante ed il possidente. Significa che la comunità sta crescendo e le necessità sono aumentate. Ponte a Egola sta diventando un paese più "moderno", tanto che si parla di sostituire i lampioni a petrolio con la luce elettrica.

La scuola funziona, mancano però molti arredi di cui viene fatta richiesta. Il Comune con vari provvedimenti cerca di supportare alcune impellenti necessità come la sostituzione dei *crystalli* delle finestre e l'acquisto di un *cappellinaio*, ma le carenze sono molte e altre spese vengono rinviate¹⁵.

Il numero degli alunni per classe è ancora elevato. Nel 1903 vengono iscritti in prima maschile 80 alunni per cui si chiede lo sdoppiamento¹⁶.

Il tutto viene ribadito con una decisione di poco successiva, vista anche la sollecitazione del Provveditorato agli Studi, che fa riferimento al *soverchio affollamento di alunni in detta Scuola, nonché l'avanzata età e gl'incomodi di salute dell'attuale Maestro Giomi Enrico, che lo rendono insufficiente all'insegnamento in*

¹⁵ ASCSM, Delibera Giunta Comunale, 16 dicembre 1903, N° 439, Lavori alla Scuola del Ponte a Egola.

¹⁶ ASCSM, Delibera Giunta Comunale, 2 Dicembre 1903, N° 418; Delibera Giunta Comunale 30 Dicembre 1903, N°454.

detta Scuola. Il Comune si impegna a risolvere la situazione sollecitato anche dalle direttive statali.¹⁷

In effetti la Legge elaborata da V. E. Orlando nel 1904 prevede il prolungamento dell'obbligo scolastico fino a dodici anni, con le classi quinta e sesta¹⁸, in continuazione della scuola elementare. I Comuni, seguendo questa direttiva, devono istituire perlomeno la quarta classe e aiutare i bambini meno abbienti. Lo Stato, per questo, elargisce dei fondi ai Comuni.

Inizia così una maggiore collaborazione fra Comuni e Stato, finché si arriva, nel 1911, alla promulgazione della Legge Daneo-Credaro¹⁹ con la quale viene stabilito il passaggio della scuola da comunale a statale, così da garantire l'obbligo scolastico che in molti Comuni non era rispettato per le difficoltà economiche.

Vengono istituiti i Patronati scolastici di cui si parlava nel 1888 in un dal Re-gio Decreto, ma che di fatto non erano stati organizzati. Questa istituzione aveva il compito di sostenere i ragazzi poveri dispensando materiale scolastico, vestiti ed altro, affinché potessero frequentare la scuola assiduamente, visto il grave problema dell'analfabetismo.

La scuola diventa un servizio statale e lo Stato si addossa il pagamento degli stipendi dei docenti.

In pratica si evidenzia un generale riordino della struttura della scuola di base che viene sottratta quasi per intero alla gestione dei Comuni con scarse disponibilità economiche; praticamente con la Legge Credaro rimangono a gestione comunale i capoluoghi di provincia, mentre tutte le altre dipendono dal Provveditorato agli Studi legato direttamente dal Ministero della Pubblica Istruzione.

Per risolvere il problema del sovraffollamento delle classi e delle pluriclassi, cioè "classi riunite con un unico maestro" nel titolo III, *Riordinamento della scuola rurale unica e del corso popolare*, viene stabilito che un docente della scuola elementare possa insegnare in due sezioni della medesima classe in orari differenti.

Viene anche fondato l'Ufficio Scolastico che dipende dal Provveditore agli Studi della provincia di appartenenza, sono costituiti i Circoli con la Direzione Didattica guidati da un direttore scelto tramite concorso. Vengono nominati, inoltre, gli Ispettori centrali che organizzano il lavoro di vigilanza degli Ispettori scolastici ed i docenti vengono scelti tramite concorso.

Ormai l'obbligo scolastico è imprescindibile per cui sono diverse le delibere che stabiliscono la necessità di iscrivere un minor numero di alunni per ogni classe sia da parte del Consiglio Comunale, sia della Giunta. Durante la seduta del Consiglio Comunale del 20 Dicembre 1909 l'Assessore alla Pubblica Istruzione Cav. Avv. Annibale Pelleschi riferisce come *sianvi* delle classi che necessitano asso-

¹⁷ ASCSM, Delibera Giunta Comunale, 15 Gennaio 1903, N° 24, Provvedimento circa l'insegnamento nella Scuola del Ponte a Egola; Delibera Giunta Comunale, 11 Marzo 1903, N° 94, Provvedimenti per l'istruzione elementare.

¹⁸ Delibere Giunta comunale, 28 Novembre 1908, N° 179, Ratifica di deliberazione della Giunta Sesta Elementare; 28 Novembre 1908, N°188, Sdoppiamento di classi elementari con prolungamento d'orario consiglio.

¹⁹ La Legge N° 487 porta questo nome perché venne presentata per la prima volta dal Ministro della Pubblica Istruzione Edoardo Danao nel 1910 e approvata l'anno seguente il 4 Giugno 1911, quando era diventato Ministro Luigi Credaro.

lutamente di uno sdoppiamento, ma che è impossibile effettuarlo durante l'anno scolastico in corso e si predispose la soluzione di provvisoriamente *aumentare l'orario con i medesimi insegnanti e con le stesse aule con le spese soltanto dell'aumento di due quinti sullo stipendio minimo legale assegnato a ciascuno degli insegnanti*. La proposta viene approvata *Per alzata e seduta* all'unanimità. In questo modo la scuola femminile di Ponte a Egola ottiene lo sdoppiamento con l'integrazione di L. 340 insieme a quasi tutte le altre scuole del Comune²⁰.

Nel 1909 lo stato comincia ad occuparsi più da vicino della scuola per uniformarla. E anche il Comune di San Miniato deve sottostare a quanto scritto nella circolare prefettizia del 6 agosto 1909 relativa all'aumento dello stipendio degli insegnanti elementari, al quale va subito provveduto²¹ chiedendo l'ausilio dello Stato²².

L'anno seguente viene approvato un importante provvedimento, come spiega l'Assessore Annibale Pelleschi non tanto per *il collocamento a riposo del sotto-maestro Mannucci Salvatore* incaricato dell'insegnamento della prima maschile, quanto per il *soverchio* numero di alunne delle tre classi affidate alla medesima insegnante. La Giunta delibera di *sottrarre agli attuali insegnanti la prima maschile e femminile e di formarne una classe mista con lo stipendio di lire 600 all'anno*.

L'obbligo orario è di sei ore, suddiviso in due momenti ciascuno di tre ore: uno per i maschi ed uno per le femmine e viene incaricata la *signorina Duilia Giglioli* a supplire il maestro Mannucci, il quale, malato, non può portare a termine il proprio incarico fino al pensionamento.

Questa delibera²³ viene approvata all'unanimità e firmata dal Sindaco Rondoni, dall'Assessore anziano Pelleschi e dal Segretario Mannini. Viene affissa dal *donzello*²⁴, all'albo comunale e, poiché nessuno ha fatto dei reclami, diventa operativa.

La maestra viene poi confermata nel suo incarico agli inizi dell'anno scolastico successivo²⁵ ma, al proposito, viene chiesta e ottenuta l'approvazione del Consiglio Provinciale Scolastico di Firenze, in modo che la decisione possa risultare regolare e definitiva.

La necessità di combattere l'analfabetismo diventa pressante e anche nel Comune di San Miniato si parla di vigilare con maggiore attenzione, tanto che viene rinnovata, con incarico biennale, una Commissione per la vigilanza dell'adempimento dell'obbligo scolastico che è formata da una maestra, da un maestro e da

due padri di famiglia residenti nel Comune²⁶.

Agli inizi dell'anno scolastico 1911 il Comune, seguendo le disposizioni contenute nella legge per l'Istruzione popolare elementare²⁷, si adopera per riordinare le scuole obbligatorie del Comune istituendo la quarta elementare.²⁸ Inoltre, sollevato dall'impegno economico relativo allo stipendio degli insegnanti e ad altre necessità didattiche, tornerà più volte ad occuparsi della scuola del paese perché la costruzione, l'ampliamento, il mantenimento e la ristrutturazione delle scuole rimangono responsabilità comunali.

Nei registri delle delibere ancora si evidenziano alcuni provvedimenti riguardanti la nomina e lo spostamento di alcuni insegnanti nel territorio comunale, forse per il fatto che la nuova legge per essere pienamente attuata aveva bisogno di alcuni aggiustamenti pratici; comunque dal 1911 in poi, per studiare la storia dell'Istituzione scolastica dal punto di vista didattico ed organizzativo bisogna fare riferimento allo Stato.

²⁰ Delibera del Consiglio Comunale 20 Dicembre 1909, N°156, Sdoppiamento delle classi

²¹ ASCSM Delibera Giunta comunale, 4 Ottobre 1909, N° 473, Stipendio degli Insegnanti Elementari.

²² ASCSM Delibere della Giunta Comunale 28 Marzo 1909, N° 184, Aumento di stipendio di Insegnanti. Concorso dello Stato; 2 Aprile 1909, N° 188, Richiesta di concorso dello Stato sull'aumento di stipendio per lo sdoppiamento di classi elementari.

²³ ASCSM Delibera della Giunta Comunale, 10 Novembre 1910, N°130, Provvedimenti scolastici; Estratto del Protocollo delle deliberazioni della Giunta Municipale 10 Novembre 1910; Ratifica del 30 Novembre 1910, N° 175.

²⁴ In Toscana, in particolare nei Comuni del contado fiorentino, significa usciere comunale.

²⁵ Delibera del Consiglio Comunale, 7 Ottobre 1911, N°91, Nomina della Sig. Giglioli a maestra della Scuola di P.Egola.

²⁶ Delibera del Consiglio Comunale, 12 Aprile 1911, N° 9, Commissione di vigilanza sull'adempimento dell'obbligo all'Istruzione.

²⁷ Legge per l'Istruzione Popolare Elementare, 4 Giugno 1911, N°487, Titolo III, Articolo 33.

²⁸ ASCSM Delibera Consiglio comunale, 7 ottobre 1911, N° 89, Istituzione della quarta elementare al Ponte a Egola.

Bibliografia

- AA.VV. (2011), *San Miniato 150*, FM Edizioni, San Miniato.
- BELLUCCI P. (1984), *I Lorena in Toscana*, Edizione medica, Firenze.
- BERTONI JOVINE D. (1975), *La scuola italiana dal 1870 ai giorni nostri*, Editori Riuniti, Roma.
- CAMBI F. (2003), *Manuale di storia della pedagogia*, Laterza, Bari.
- CATARSI E. (1990), *Storia dei programmi della scuola elementare (1860-1985)*, La Nuova Italia, Firenze.
- CHIOSSO G. (1992), *La questione scolastica in Italia: l'istruzione popolare*, in "Annali dell'Istituto storico italogermanico, Quaderno 31, Il Mulino, Bologna.
- CHIOSSO G. (2011), *Alfabeti d'Italia. La lotta contro l'ignoranza nell'Italia unita*, SEL, Torino.
- DE FORT E. (1996), *La scuola elementare. Dall'Unità alla caduta del fascismo*, Il Mulino, Bologna.
- CIVES G. (1993), *I programmi didattici nella storia della scuola elementare*, in *Fondamenti di pedagogia e di didattica*, Laterza, Roma-Bari, pp. 145-172.
- DE GIORGI F., GAUDIO A., PRUNERI F. (2019), *Manuale di storia della scuola italiana. Dal Risorgimento al XXI secolo*, Brescia, Morcellania.
- GIOMI E. (1995), *Una piccola "guerra" fra Ponte a Evola e Cigoli*, Edizione privata, Tipografia Bonghi, San Miniato.
- LOTTI et al. (1998), *Storia della civiltà toscana*, Le Monnier, Firenze, vol. V.
- MARCHI-MATTEUCCI P. (1920), *L'insegnamento della storia nella scuola rurale*, Tipografia Edit. A. Lambruschini e C., Empoli.
- MARCHI-MATTEUCCI P. (1920), *La scuola unica rurale*, Tipografia Edit. A. Lambruschini e C., Empoli.
- PRUNERI F. (2018), *Pluriclassi, scuole rurali, scuole a ciclo unico dall'Unità d'Italia al 1948*, *Diacronie*, Studi di storia contemporanea, n. 34.
- RICUPERATI G. 2020, *Storia della scuola in Italia*, Biblion edizioni, Milano.
- SEVESO G. (2020), *Maria Montessori*, Milano, RCS.
- STOPANI R. (1983), *Industria e territorio in Toscana nel primo Ottocento*, Libreria Salimbeni, Firenze.
- TOMASI T. et al. (1978), *L'istruzione di base in Italia*, Vallecchi, Firenze.
- VALLINI V. (1990), *Storia di Ponte a Egola*, Edizioni Ponte Blu, Santa Croce sull'Arno.
- VAZQUEZ ASTORGA M., *Scuole elementari comunali della città di Firenze: edifici, ordinamenti e metodi d'insegnamento (1779-1933)*, in "I Quaderni dell'Archivio della Città-n. 11, Aprile 2017.



Registro Unico anno scolastico 1895/96

926
 1903 2 dicembre
 419
 Visto la giunta del sindaco di Montepulciano
 il quale ha una casa di abitazione sita nella
 frazione di San Leonardo e adiacente alla chiesa di
 S. Maria della quale casa ha fatto donazione
 con testamento e con la giunta di Montepulciano
 in favore della casa di Montepulciano
 la giunta
 ha deliberato di acquistare la casa stessa e di
 assegnarla alla scuola di Montepulciano per
 uso di abitazione per il maestro della scuola
 di Montepulciano e per il presidente della giunta
 di Montepulciano
 la giunta
 ha deliberato di acquistare la casa stessa e di
 assegnarla alla scuola di Montepulciano per
 uso di abitazione per il maestro della scuola
 di Montepulciano e per il presidente della giunta
 di Montepulciano
 la giunta
 ha deliberato di acquistare la casa stessa e di
 assegnarla alla scuola di Montepulciano per
 uso di abitazione per il maestro della scuola
 di Montepulciano e per il presidente della giunta
 di Montepulciano

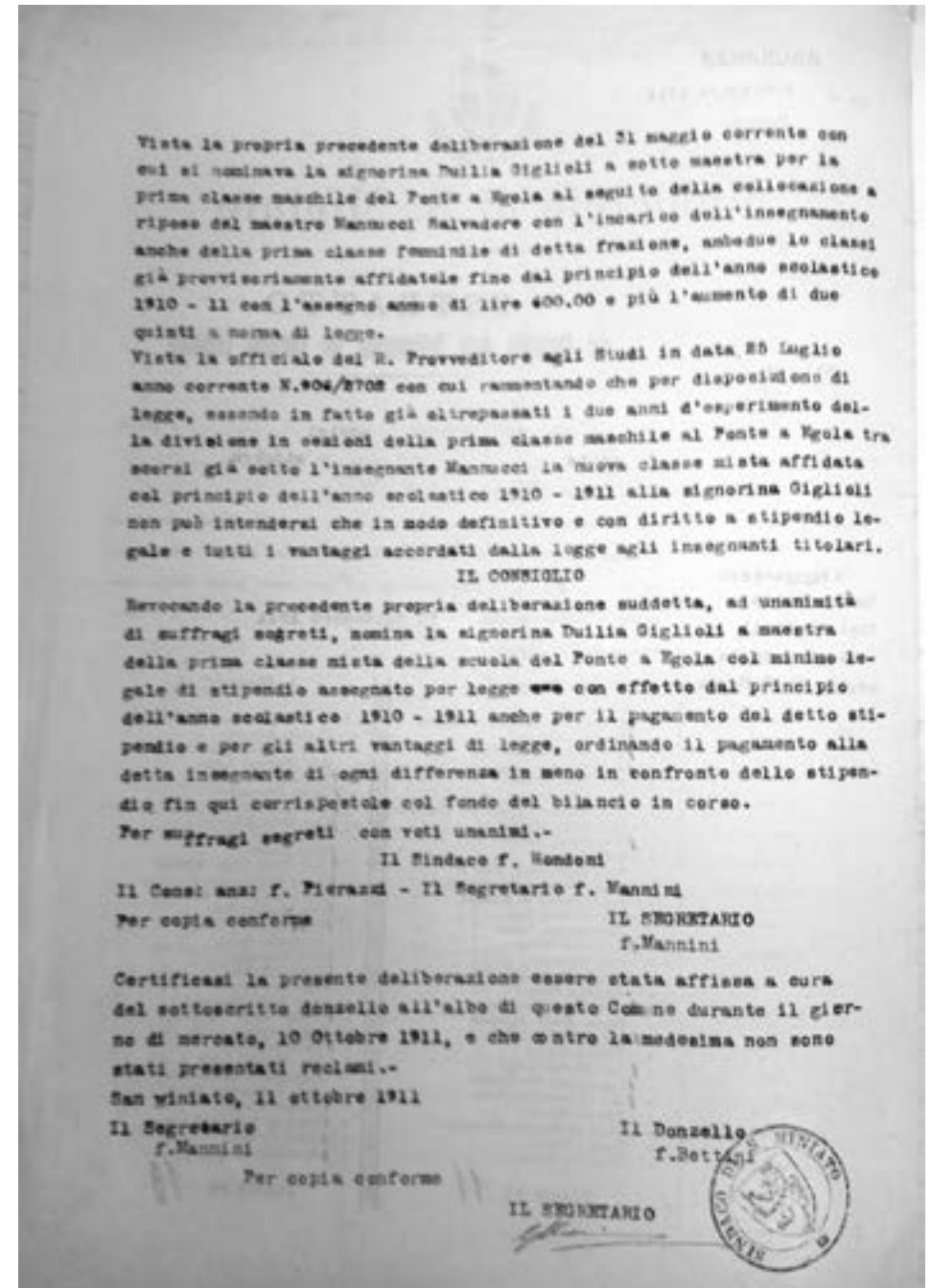
Delibera della Giunta comunale, 2 Dicembre 1903, N°418

Comune di S. Spirito
 Protocollo delle deliberazioni della
 Giunta comunale dal 18
 Marzo 1906 al 4 Gennaio 1908.

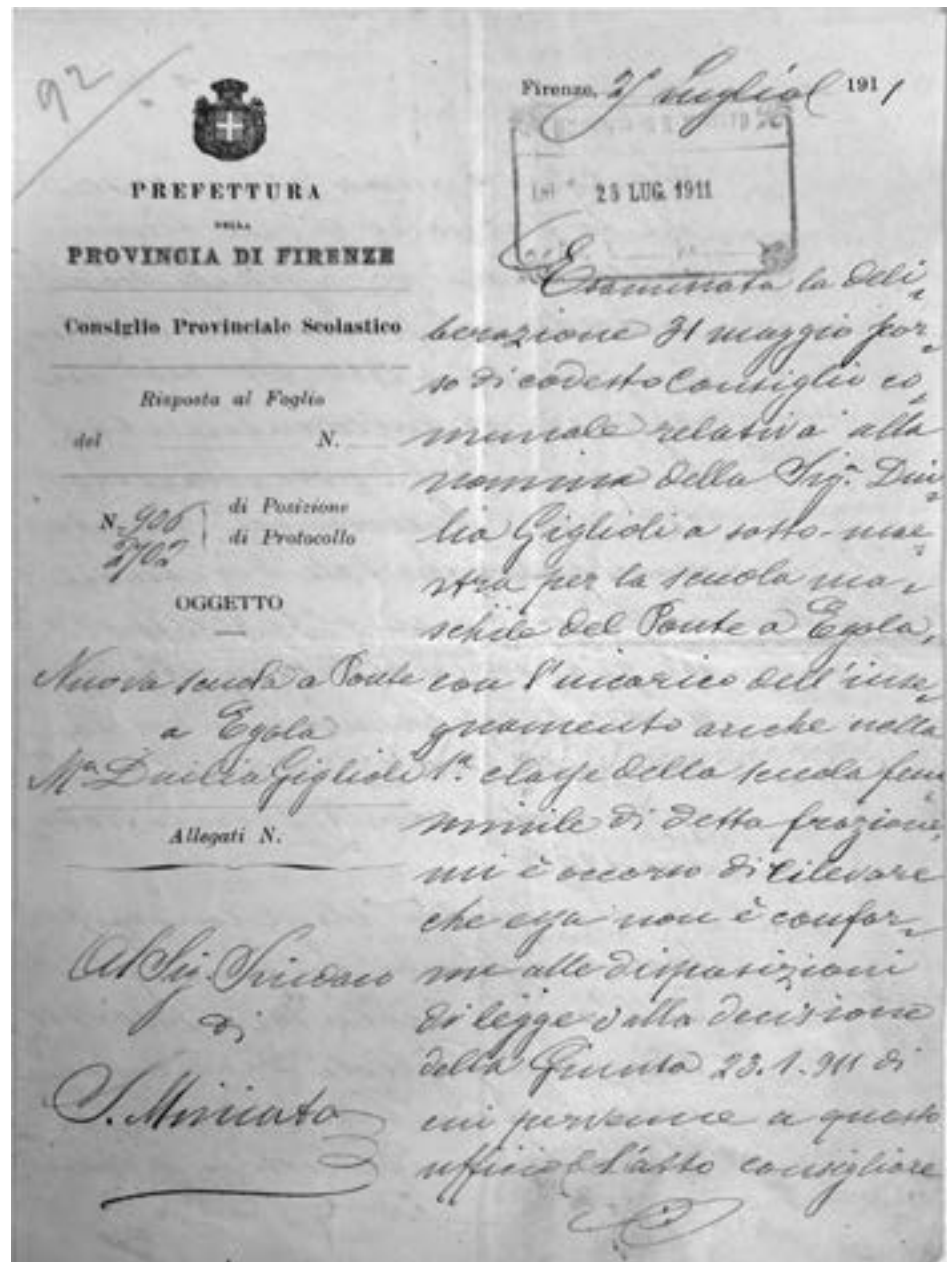
Copertina Protocollo delle Delibere della Giunta comunale 18 Marzo 1906 - 4 Gennaio 1908



Registro Unico anno scolastico 1906/7



Estratto Delibera Giunta comunale, 10 Novembre 1910



Prefettura di Firenze (Protocollo N° 906 2702)

L'archivio della Fondazione Dramma Popolare di San Miniato: un patrimonio della comunità sanminiatese

MARZIO GABBANINI, ALEXANDER DI BARTOLO

Introduzione

La seguente comunicazione nasce dalla volontà di presentare al pubblico del Bollettino dell'Accademia degli Euteleti e all'intera comunità degli studiosi la conclusione dei lavori di sistemazione e inventariazione dell'archivio della Fondazione Istituto del Dramma Popolare di San Miniato, iniziata nel luglio dello scorso anno con autorizzazione della Soprintendenza archivistica per la Toscana, e terminata nel mese di ottobre di quest'anno. Il lavoro di riordino e creazione ragionata dell'intera architettura dell'archivio sono stati concordati con la Fondazione e il suo Consiglio di amministrazione, al fine di creare non solo un utile strumento di lavoro per i collaboratori della struttura che quotidianamente operano sulla parte storica e corrente dell'archivio, ma anche per valorizzare un patrimonio documentale dell'intera comunità e favorire gli studiosi che annualmente ne richiedono la consultazione a scopi di ricerca. Al termine dell'attività di sistemazione ragionata delle carte e creazione dell'inventario la Soprintendenza archivistica e bibliografica per la Toscana ha riconosciuto il valore culturale della documentazione prodotta e raccolta dall'ente in 75 anni, ponendo sotto tutela l'archivio, riconosciuto di "interesse storico" per la comunità e per gli studiosi del teatro.

Agli inizi degli anni Novanta l'euteleta Paolo Morelli (*Processi informativi* : 1994) segnalava ai lettori, introducendo il volume del sacerdote Livio Tognetti che andava pubblicando per i tipi di questa Accademia il repertorio degli atti del Tribunale ecclesiastico di San Miniato, come nel contesto della cittadina pisana fossero stati inventariati importanti fondi conservati in città: l'archivio dell'Ospedale di San Miniato (CASINI : 1967), l'archivio del Conservatorio di Santa Chiara (CASINI : 1968), l'archivio della Misericordia (CASINI, 1972). Negli anni Novanta si erano poi aggiunti l'archivio storico comunale (*Guida generale dell'archivio storico* : 1992), l'archivio dell'Accademia (*Inventario dell'archivio storico* : 1992), infine gli archivi capitolari e vescovili (*Inventario dell'archivio capitolare e Inventario dell'archivio diocesano* : 1995 e 1999) sui quali si stava lavorando proprio al tempo della pubblicazione del repertorio del Tribunale ecclesiastico. In quest'ottica di grande fervore per la sistemazione delle testimonianze laiche ed ecclesiastiche del contesto sanminiatese, che ha avuto due fasi (anni 1967-1972 e anni 1992-1999), mancavano però all'appello – come ricordava il Morelli – l'Archivio del Seminario vescovile (ora solo parzialmente censito) e alcuni fondi dello stesso Archivio diocesano. Non si faceva però menzione dell'Archivio del Monastero di San Paolo (unico tra gli enti religiosi ad essere rimasto in città, perché i fondi dei Frati Minori e quello dei Domenicani erano stati trasferiti di sede) e nemmeno si rammentava il deposito documentale di uno dei più importanti

“enti” culturali della città: la Fondazione Istituto del Dramma Popolare di San Miniato, già Istituto del Dramma Popolare.

Consapevoli dell'importanza che hanno gli archivi nell'ambito della ricerca storica, il Presidente e il Consiglio di amministrazione della Fondazione hanno così deciso di procedere alla sistemazione, riordino e censimento del proprio archivio. Ricordiamo che l'attuale Fondazione Istituto del Dramma Popolare di San Miniato è l'evoluzione giuridica della precedente associazione culturale Istituto del Dramma Popolare di San Miniato, ed è rappresentata da tre soci fondatori: comune di San Miniato, Fondazione Cassa di risparmio di San Miniato e Istituto del Dramma Popolare. Benché la natura giuridica sia cambiata nel 2002 assumendo l'assetto attuale, l'attività del “Dramma Popolare” è rimasta sostanzialmente immutata nei 75 anni di vita. Scopo principale resta infatti quello dell'organizzazione dell'annuale “Festa del Teatro”, con la produzione in prima assoluta di spettacoli vieppiù inediti e con temi riferibili al cosiddetto “teatro dello spirito”¹.

È noto come a dare una spinta decisiva alla nascita dell'IDP siano stati proprio alcuni membri della nostra Accademia degli Euteleti che deliberano, nell'adunanza del 29 aprile 1947, «di dare il massimo appoggio all'Istituto del Dramma Popolare per l'esecuzione in San Miniato di una manifestazione di arte teatrale» (BAE: 1947). Sappiamo che a quel tempo l'Accademia era retta in via transitoria, a causa del periodo bellico e post bellico, da Don Nello Micheletti (1894-1969), e all'interno dell'associazione sedevano personalità come Dilvo Lotti (1914-2009) e Giuseppe Gazzini (1915-1962), nomi che evocano immediatamente la nascita dell'istituto teatrale sanminiatese.

Anche negli anni successivi alla nascita formale dell'Istituto l'Accademia era rimasta a fianco del Dramma, sia per ospitare nella propria sede associativa eventi legati alla Festa (si pensi nel 1947 alla visita dell'ambasciatore francese presso la S. Sede, il filosofo Jacques Maritain)², sia per dare rilievo agli spettacoli messi in scena pubblicando resoconti critici sulle pagine del Bollettino, a firma del più importante critico teatrale di allora, Silvio D'Amico (D'AMICO: 1949, 1950, 1952, 1955). Se alla nascita dell'associazione IDP gli sforzi erano concentrati sulla produzione e messa in scena di un solo spettacolo annuale (a fine agosto, poi spostato a fine luglio di ogni anno), con pochi eventi e attività culturali “collaterali” che si sviluppavano in prossimità della festa principale (chiamata anche “Festa in onore di San Genesio” o “Sagra del Teatro”), oggi la *Festa del Teatro* ha assunto i connotati di un vero e proprio festival, con una serie di spettacoli proposti in tutto il mese di luglio e un'offerta culturale molto ampia, lungo l'intero anno. Tale cambiamento ha influito notevolmente sulla documentazione prodot-

ABBREVIAZIONI USATE NEL TESTO:

BAE = Bollettino dell'Accademia degli Euteleti

IDP = Istituto del Dramma Popolare di San Miniato

¹ La dizione, che è nata proprio per definire la particolare drammaturgia messa in scena a San Miniato dal 1947 in poi, pone l'attenzione proprio sui temi spirituali portati sul palco e vissuti dagli spettatori in platea. Dice D'Amico: «A niente, o a ben poco, serve la brutta materia, anche a teatro: oggi, come al tempo della tragedia greca e del “mistero” cristiano, il più sicuro richiamo per il gran pubblico è il soffio dello Spirito» (D'AMICO: 1955).

² Cfr. BAE: 1947

ta dall'ente, e di conseguenza sull'archivio che ne rappresenta l'attività.

Quanto alla configurazione attuale della Fondazione, ricordiamo che lo Statuto prevede l'esistenza di organi quali un'Assemblea dei soci, un Consiglio di amministrazione, un Collegio dei revisori, le figure del Presidente e del Direttore artistico. Questi organi assembleari e soggetti apicali hanno sostanzialmente le medesime funzioni e prerogative che avevano nella precedente organizzazione. L'IDP, sin dal 1950, anno del primo Statuto depositato, era dotato infatti di un'Assemblea, di un Consiglio direttivo, di un Collegio dei revisori, della figura del Presidente e del Direttore artistico. La verifica e il confronto dei due diversi statuti (1950 e 2002), e delle rispettive funzioni, hanno messo in evidenza una sostanziale identità operativa che ha indotto l'archivista a non prendere in considerazione la data topica del 2002 come spartiacque per una suddivisione netta dell'archivio, che avrebbe portato alla nascita di una sezione storica a serie chiuse – per il periodo dell'associazione IDP – e una sezione a serie aperte per gli ultimi ventuno anni.

L'esistenza di un archivio, o per lo meno la volontà di raccogliere sistematicamente incartamenti, materiali grafici e fotografici relativi all'attività dell'ente, è ascrivibile certamente ai primi anni di vita dell'associazione “Istituto del Dramma Popolare”, sorta formalmente il 3 agosto 1950 ma attiva e operante come “comitato provvisorio” dal 1947. Tale volontà è ben evidenziata sia da prove materiali, come la presenza del timbro a inchiostro con dicitura “archivio fotografico del Dramma Popolare” nel verso dei positivi a stampa degli anni '50, che da riferimenti indiretti rinvenuti tra le carte di don Ruggini o in pubblicazioni relative all'attività dell'Istituto.

Il sacerdote Giancarlo Ruggini (1920-1973), che era stato Consigliere delegato, poi Direttore artistico e responsabile del Comitato di Lettura, stilò alcuni elenchi di consistenza con l'indicazione di buste e cartelle relative a rassegna stampa e articoli di giornale, recanti la scritta “da conservare” o la dicitura “archivio ritagli stampa”, che possiamo ancora leggere nelle camicie superstiti. Anche testimonianze orali di chi ha conosciuto don Ruggini (Direttore artistico dal 1948 al 1971) ci consentono di ricordare la presenza di un archivio all'interno del suo ufficio personale nella canonica di San Lorenzo a Nocicchio (San Miniato) prima, e di Empoli dopo: si trattava dell'archivio “artistico” dell'Istituto e di parte dell'archivio privato, mentre la sezione propriamente amministrativa era conservata, fino al trasferimento di sede in Palazzo Roffia, presso lo studio legale dell'avvocato Giuseppe Gazzini – primo Presidente – sito in Piazza Buonaparte al civico 7.

Al fine di conoscere la storia archivistica dell'ente è utile, inoltre, la lettura di alcune pubblicazioni curate da studiosi o editate dal Dramma popolare. Nel testo *La maschera e la grazia* (MANCINI: 1979) l'autore fa largo uso della documentazione conservata nella sede legale identificando pezzi o singole carte tratte dall'“archivio”. Inoltre in un testo edito dall'IDP, è indicata esplicitamente l'esistenza di un “archivio” in aggiunta alla descrizione delle fasi di lavoro che caratterizzavano l'organizzazione interna dell'associazione. La pubblicazione fornisce importanti indizi circa gli incartamenti prodotti a quel tempo, e quindi la primigenia struttura dell'archivio. Scrivono infatti i responsabili del “Gruppo di segreteria” di quel tempo (Gianfranco Rossi, Nicola La Caria, Luca Macchi) che un settore importante nella vita dell'Istituto era quello del disbrigo delle varie

pratiche e dell'organizzazione, i cui compiti precipui erano: affissioni di manifesti in ogni parte d'Italia, approntamento sala (tra cui pratica agibilità teatro), attività di segreteria (disbrigo pratiche burocratiche varie, spedizione di materiale pubblicitario alla stampa e agli "amici", inviti alla prima e all'anteprima, organizzazione ricevimento attori, sistemazione per gli attori, organizzazione e prevendita biglietti, registrazione e consegna materiale agli amici del Dramma). E ancora, sottolineano gli autori:

alla fine di ogni Festa, smontata l'ultima torretta luci ... quello che resta è un lavoro di aggiornamento dell'Archivio. Il corpo dell'archivio è formato da materiale editoriale dell'Istituto, per il resto la parola archivio va di volta in volta specificata: esiste un "archivio fotografico" contenente le foto di scena dal '47 a oggi; esiste un "archivio copioni" cioè tutti i dattiloscritti presentati alla commissione di lettura dell'Istituto del Dramma nel corso della sua attività, divisi in lavori rappresentati e lavori non rappresentati; esiste un "archivio bozzetti", disegni di costumi e scenografie create per le rappresentazioni del Dramma di San Miniato; un lavoro costantemente presente è quello dell' "archivio recensioni stampa": gli articoli di giornale si può dire escono tutto l'arco dell'anno. (IDP : 1982)

Da un'attenta analisi di tali affermazioni – risalenti al 1982, cioè dopo 35 anni di vita dell'ente, e di conseguente accumulo di materiale – e dopo un confronto con lo stato attuale delle collezioni conservate in sede è possibile affermare che la documentazione superstita, ad oggi, sia rappresentativa delle volontà conservative di allora. Possiamo trovare infatti, nelle sezioni create in sede di inventario, l'ossatura fondamentale dichiarata oltre trent'anni fa: esiste tutt'ora la serie fotografica, esiste quella dei copioni, esiste la serie propriamente grafica con bozzetti, disegni e tavole xilografiche, esiste la serie recensioni e ritagli di stampa. Tali serie, riprodotte nell'inventario cercando di far fede il più possibile alla strutturazione originaria, sono state inserite e ordinate logicamente nelle rispettive sezioni d'archivio tenendo conto di una macro suddivisione tra attività amministrativa e attività artistica. Questa suddivisione, approvata dagli organi competenti, su proposta degli uffici della Fondazione, è nata dall'esigenza di inquadrare logicamente l'archivio in base alle due attività principali: quella d'ufficio (quindi tutti quei materiali prodottisi nel cosiddetto "disbrigo pratiche", ovvero l'attività di segreteria descritta nel 1982 e che è quasi integralmente rinvenibile nei fascicoli e sottofascicoli che costituiscono oggi le buste del "Carteggio generale"), e quella propriamente artistica legata alla realizzazione della Festa o del Festival (che si può trovare descritta nella seconda e terza sezione dell'attuale inventario d'archivio). Appare chiaro che – nella realtà – le due diverse attività non siano disgiunte, ma dal punto di vista archivistico si è scelto di separarle per favorire lo studio anche di una sola delle due parti dell'attività propria della Fondazione. Un ricercatore può in questo modo approfondire, per esempio, i corrispondenti dell'Istituto senza necessariamente dover esplorare locandine, depliant, documenti visivi o filmografici di un determinato anno.

La Fondazione è un ente funzionante e vitale dal punto di vista culturale, per tanto l'archivio si presenta a serie aperte. Tale soluzione consente di effettuare versamenti successivi senza la modifica del precedente ordinamento. Al momento di iniziare il lavoro di riordino e inventariazione non esistevano strumenti di corredo a disposizione degli operatori dell'ufficio o degli studiosi. Gli unici elenchi di consistenza, elaborati a scopo prettamente patrimoniale, erano stati disposti

tra il 2000 e il 2002 in occasione della trasformazione del Dramma Popolare da associazione culturale non riconosciuta a Fondazione di diritto, e poi nel 2017, come diremo poco sotto. L'elenco di consistenza del 2002 riporta dati meramente quantitativi delle varie unità archivistiche, registrati cronologicamente in maniera sommaria, ed è risultato utile per compiere una prima ricognizione e classificazione del materiale: buste (faldoni con incartamenti), cassettera con manifesti delle Feste del teatro, manifesti e bozzetti di scena appesi e in cassettera. Nell'occasione erano state inoltre realizzate accurate schede delle opere grafiche (disegni, bozzetti, manifesti) a cura della Soprintendenza di Pisa con la descrizione degli oggetti in dettagliate schede "OA". Tali schede ministeriali, insieme ad altri elenchi rinvenuti durante le operazioni di riordino dell'archivio, sono oggi raccolte nella sezione amministrativa, serie "Amministrazione contabile - Inventari". Va ricordato che nel 2017, poco tempo dopo il trasferimento nell'attuale sede di Piazza della Repubblica 7, veniva data alle stampe la pubblicazione *La storia del Dramma popolare nelle sue fasi organizzative*, all'interno della quale è riportato un secondo "inventario" con l'elenco dei seguenti materiali descritti in base alla collocazione topografica nelle stanze:

Collezione integrale di 68 manifesti ... più 3 straordinarie in cornici di legno

Una serie completa di contenitori con documenti e atti di tutti gli anni dal 1947 a oggi nonché un contenitore con documenti inerenti la Fondazione (2002) e 2 di documenti selezionati relativi a don Ruggini

Una serie di 115 raccoglitori contenenti le foto relative alle manifestazioni dell'Istituto

Collezioni delle pubblicazioni edita dall'Istituto

Libri e pubblicazioni (2000) idonei alla distribuzione

Serie di bozzetti e scenografie in parte affissi e in parte contenuti nella cassettera

Una serie di portafotografie con soggetti teatrali relativi ad alcune manifestazioni

Una serie di zincografie su supporto di legno per la stampa relativa ad alcuni manifesti (ROSSI : 2017)

Assetto attuale dell'archivio

L'Archivio storico della Fondazione Istituto Dramma Popolare di San Miniato si presenta organizzato quindi in 3 sezioni per un totale di 17 serie. In totale l'Archivio contiene ben 617 unità archivistiche, che si sviluppano in oltre 70 metri lineari. Ogni sezione d'archivio (Amministrazione, Produzione teatrale e attività culturali, Fondo fotografico e audiovisivo) ha una progressione autonoma nel numero di serie, indicata in caratteri romani (A.I, A.II, A.III poi B.I, B.II, B.III etc etc). Le serie descritte nell'inventario sono costituite da buste di materiale omogeneo, ordinate cronologicamente. L'inventario dell'archivio della Fondazione Istituto del Dramma Popolare di San Miniato è strutturato in serie aperte. Per ogni serie è stato indicato un titolo ed estremi cronologici generali. Di ogni busta/unità archivistica (faldoni, registri, volumi, scatole etc.) è stata indicata invece la data iniziale e terminale completa quando l'unità archivistica abbracciava documenti di più anni, o solamente l'anno nei casi in cui gli incartamenti della busta coincidessero precisamente con un solo anno di attività. I titoli delle buste e le intestazioni di volumi e registri sono quelli originali così come appaiono

manoscritti sulle costole esterne, sui frontespizi o sulle copertine. Questo vale anche per i sottofascicoli e gli inserti esistenti. Solo quando non è stato possibile recuperare la dicitura originaria ne è stata scelta una nuova sufficientemente precisa e atta ad orientare i ricercatori, e sempre coerente con il contenuto interno. Per rendere evidente la distinzione tra titolo originario e titolo assegnato è stato indicato, nella terza colonna descrittiva, il titolo originario in corsivo. Le unità archivistiche, al momento di iniziare il lavoro di inventariazione, non presentavano segnatura bensì solo indicazioni cronologiche sul dorso o titoli identificativi o cartellini provvisori (p.es. "2001" oppure "LXI Festa"). Tali indicazioni sono risultate utili a ricostruire storicamente l'assetto archivistico stratificato. Durante l'ordinamento molti dei fascicoli e sottofascicoli sono stati inseriti in nuove copertine (o camicie). Si è inoltre proceduto al cosiddetto "ricondizionamento" per quei faldoni, scatole o buste che si presentavano deteriorati. Per quanto riguarda la sezione amministrativa dell'archivio, problemi più complessi sono stati affrontati per la più corposa e quantitativamente rilevante serie del "Carteggio generale" che si pone come punto di riferimento di tutta la sezione amministrativa e che non raramente contiene elementi utili alla comprensione dell'attività artistica dell'ente, consultabile poi nelle serie "Copioni", "Pubblicazioni e opuscoli", "Attività culturali". La serie "Carteggio generale" sostanzialmente mantenuta immutata nell'ordinamento ritrovato all'inizio del lavoro si presentava ordinata cronologicamente per anno e già strutturata, all'interno di ogni busta, secondo un criterio di suddivisione per inserti tematici, rispondenti a "classi" che i funzionari dell'associazione hanno cercato di mantenere e ripetere negli anni. Il modo di archiviare i documenti si è mantenuto pressoché costante nel periodo preso in esame. Temi e titoli dei fascicoli si ripetono con regolarità, con alcune eccezioni legate ad eventi straordinari o ad aggiunte. Alcuni esempi: il fascicolo Regia e compagnia, così denominato nel 1947, è negli anni successivi sdoppiato in due fascicoli denominati Regia e compagnia e Materiale scenografico/allestimento. Il fascicolo Pratica contributi Stato ha inizio solo dal 1948 e cambia variamente denominazione in Contributi ministeriali, Pratica contributi ministero, Contributi statali. Il contenuto dei fascicoli e degli eventuali inserti interni è però sempre il medesimo: vi si trova la corrispondenza con l'ente ministeriale, l'eventuale modulistica da presentare o la rendicontazione delle somme ricevute. Il progressivo aumento quantitativo della documentazione burocratica ha portato i collaboratori amministrativi della Fondazione a creare intere buste o faldoni solo per questo affare, che da una certa data in poi si troverà quindi separato e indipendente dal restante materiale del "Carteggio generale" per quello stesso anno. I riferimenti cronologici evidenziano il collegamento logico, benché topograficamente, da un certo anno in avanti, i documenti contabili siano disgiunti fisicamente dal "Carteggio generale" e vanno quindi cercati in altro luogo dell'inventario. Inoltre, essendo spesso variati negli anni i titoli assegnati ai fascicoli, non è stato possibile associare rigidamente una classe (argomento) a un codice alfanumerico sempre identico. La descrizione di ogni fascicolo, presente nell'Inventario consultabile in sede, rende in ogni caso facilitata, per il ricercatore, l'identificazione sommaria del contenuto. Inoltre, è caratteristica dell'archivio - rigorosamente mantenuta durante il riordino - conservare nella busta relativa all'anno conclusivo le carte prodotte per organizzare la più importante attività annuale, la "Festa del Teatro" (che è variamente chiamata nei primi anni "Sagra del Teatro" o "Festa in onore di

San Genesio") che era collocata inizialmente a fine agosto (in concomitanza con la ricorrenza liturgica di San Genesio martire), poi a fine Luglio e, oggi, impegna quasi l'intero mese di Luglio. È noto che la corrispondenza con gli attori, i registi, le compagnie, le autorità competenti per i teatri poteva iniziare anche un anno prima. Ne consegue, per esempio, che parte della documentazione relativa alla VI Festa del teatro 1952, debba essere ricercata sia nella busta relativa all'anno 1952, che nella busta precedente (V Festa del teatro 1951) nella quale si trovano le prime lettere relative alla scelta del testo e della compagnia. Ci piace segnalare infine, data l'onerosità dell'operazione, il buon risultato ottenuto con i documenti della sezione "Copioni", della sezione "Attività culturali" e delle "Pubblicazioni e opuscoli", la cui descrizione analitica favorisce notevolmente il ricercatore che vorrà esplorare queste serie. In particolare, nella sede legale della Fondazione, il ricercatore potrà ora consultare la serie completa di tutte le pubblicazioni edite dal Dramma, sin dal 1947. Sono state messe a disposizione anche le bozze di stampa, ricche di correzioni, annotazioni e proposte di modifica vergate dalla penna di don Ruggini o da don Luciano Marrucci. Infine è da notare la mole di materiali fotografici e audiovisivi in genere in possesso della Fondazione. Con le sue oltre 9.000 fotografie (per lo più positivi fotografici a stampa, diapositive e fotografie digitali per gli ultimi 12 anni) il fondo fotografico e audiovisivo si conferma attualmente un ricchissimo archivio di immagini del 900 nel territorio della provincia pisana, secondo soltanto all'archivio fotografico della Soprintendenza dei Beni Culturali per le province di Pisa, Livorno, Lucca e Massa Carrara.

Struttura fondamentale dell'Archivio

Presentiamo ai lettori lo schema di classificazione generale del materiale, con l'indicazione delle diverse serie e le buste che contraddistinguono numericamente ogni serie. Gli estremi cronologici, ove non specificato, si intendono in continuo incremento, per tanto non è stata indicata una data terminale. A breve la Fondazione Istituto del Dramma Popolare di San Miniato pubblicherà on-line l'inventario analitico della documentazione, mentre è già disponibile in sede l'Inventario a stampa.

<i>SEZIONE "A" - AMMINISTRAZIONE</i>	
I SERIE: STATUTI E DOCUMENTI FONDATIVI	1950-2003
Faldone, 1	
II SERIE: ORGANI DIRETTIVI	1974-
Faldoni e registri, 11	
III SERIE: ELENCO SOCI E LIBRI SOCI	1947-
Buste e registri, da 1 a 4	
IV SERIE: CARTEGGIO GENERALE	1947-
Faldoni, da 1 a 78	
V SERIE: CONTABILITA' E CONTRIBUTI	1947-
Buste, da 1 a 42	
VI SERIE: MISCELLANEA	1947-1980
Buste e faldoni, da 1 a 9	

SEZIONE "B" - PRODUZIONE TEATRALE E ATTIVITA' CULTURALI	
I SERIE: COPIONI TEATRALI DI OPERE EDITE E INEDITE	1947- Faldoni, da 1 a 36
II SERIE: LOCANDINE E CREDITI SPETTACOLI	1947- Buste, da 1 a 59
III SERIE: MANIFESTI DELLE RAPPRESENTAZIONI	1947- Cassetti, da 1 a 5
IV SERIE: PUBBLICAZIONI E OPUSCOLI	1947- Faldoni e stampe, da 1 a 92
V SERIE: ATTIVITA' CULTURALI	1947- Faldoni, da 1 a 3
VI SERIE: RASSEGNA STAMPA	1947- Registri e faldoni, da 1 a 136
SEZIONE "C" - FONDO FOTOGRAFICO e AUDIOVISIVI	
I SERIE: FOTOGRAFIE	1947- Scatole e album, da 1 a 115
II SERIE: DIAPOSITIVE	1966-1999 Scatola, 1
II SERIE: REGISTRAZIONI FILMOGRAFICHE DI SPETTACOLI	1988- Scatole, da 1 a 20
III SERIE: TECHE RAI	1960-2020 Scatole, da 1 a 3
IV SERIE: REGISTRAZIONI AUDIO CONVENGNI	1987- Scatole, da 1 a 2

Bibliografia

- BAE (1947), "Cronache accademiche", A. XIII, N. 24/DICEMBRE, p. 36.
- CASINI B. (1967), *Inventario dell'Archivio Storico degli Ospedali Riuniti di San Miniato*, in BAE n.39.
- CASINI B. (1968), *Inventario dell'Archivio del Conservatorio di Santa Chiara in San Miniato*, in BAE n.40.
- CASINI B. (1972), *Inventario dell'Archivio dell'Arciconfraternita di Misericordia di San Miniato*, in BAE n. 42.
- D'AMICO S. (1949), *Le rappresentazioni dell'Istituto del Dramma Popolare della città di San Miniato: a «Yo el Rey» di Bruno Cicognini*, in BAE A. XIV, n.25, pp. 43-45.
- D'AMICO S. (1950), *La rappresentazione del «Poverello» di Jacques Copeau*, in BAE A. XV, n.26, pp. 46-48.
- D'AMICO S. (1951-52), *La rappresentazione de «I dialoghi delle Carmelitane» di Georges Bernanos*, in BAE A. XVI, n. 27 (stampa 1953), pp.55-56.
- D'AMICO S. (1954-55), *Le rappresentazioni di «L'aiuola bruciata» di Ugo Betti e di «È mezzanotte, Dottor Schweiter!» di Gilbert Cesbron*, in BAE A. XVIII, n.29 (stampa 1956), pp. 42-48.
- D'AMICO S.(1955), *Rinascita del Dramma Sacro*, Istituto del Dramma Popolare, San Miniato, p. 106.
- Guida generale dell'archivio storico* (1993), a cura di L. Carratori et alii, Ministero per i beni culturali e ambientali-Ufficio Centrale per i Beni archivistici, ETS, Pisa.
- Inventario dell'Archivio Storico* (1992), a cura di S. Nannipieri e A. Orlandi, Accademia degli Euteleti, San Miniato.
- IDP (1982), *Quaderno 3*, pp. 26-27, Tipografia Palagini, San Miniato.
- MANCINI A. (1979), *La maschera e la grazia. La politica italiana dei cattolici attraverso le Feste del teatro di S. Miniato*, Patron, Bologna.
- MORELLI P. (1994), "Introduzione", in *Processi informativi ed atti criminali dal 1622 al 1707. Repertorio del Tribunale Ecclesiastico Diocesano di San Miniato*, Accademia degli Euteleti, San Miniato, pp. 2-3.
- Processi informativi ed atti criminali dal 1622 al 1707. Repertorio del Tribunale Ecclesiastico Diocesano di San Miniato* (1994) a cura di L. Tognetti, Accademia degli Euteleti, San Miniato.
- ROSSI G. (2017), *La storia del Dramma popolare nelle sue fasi organizzative*, Bongi, San Miniato.

Pandolfo Reschi, Atanasio Bimbacci e Francesco Corallo al servizio del principe cardinale Francesco Maria de' Medici: nuovi documenti

RICCARDO SPINELLI

Pandolfo Reschi

Quando si analizzano gli inventari pertinenti alle residenze in uso al principe cardinale Francesco Maria de' Medici, nato nel 1660 dall'unione del granduca di Toscana Ferdinando II con la principessa Vittoria della Rovere – così come i registri d'amministrazione del porporato –, si rimane colpiti dal numero d'opere assegnate al pittore d'origine polacca Pandolfo Reschi (nome italianizzato di Pandolf Resch; Danzica 1643 - Firenze 1696).

Oggetto di una suggestiva biografia dovuta a Francesco Saverio Baldinucci¹ e di una attenta e ben documentata monografia a firma di Novella Barbolani di Montauto – che ne ha fatto conoscere anche l'ampio catalogo² – l'artista, dopo la giovanile permanenza a Roma, sul finire degli anni sessanta del Seicento si spostò a Firenze entrando in contatto con i Gerini, suoi primi committenti³ e, di lì a qualche anno, dopo un soggiorno nel Nord della penisola, con la corte medicea. Soprattutto con il principe Francesco Maria⁴ - che lo ebbe a ruolo come "Aiutante di Camera d'Onore", con assegnamento mensile⁵ -, nella cui contabilità l'artista venne registrato frequentemente con compensi corrispostigli per un quindicennio, scalati tra il maggio del 1681 e il giugno del 1696⁶ (compreso il rimborso dell'affitto della casa di Firenze)⁷, alcuni dei quali anche per opere di genere meno consueto.

¹ F. S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, a cura di A. Matteoli, Roma, 1975, pp. 218-229.

² N. Barbolani di Montauto, *Pandolfo Reschi*, Firenze, 1996. Della stessa studiosa si veda anche *Paesaggio e battaglia a Firenze dopo Salvator Rosa*, in *Firenze Milleseicentoquaranta. Arti, lettere, musica, scienza*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut - Max-Planck Institut, 11-12 dicembre 2008) a cura di E. Fumagalli, A. Nova, M. Rossi, Venezia, 2010, pp. 325-348 (in particolare pp. 344-348).

³ Baldinucci, *op. cit.*, p. 220.

⁴ Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., pp. 10-12, e Baldinucci, *op. cit.*, p. 221.

⁵ Baldinucci, *op. cit.*, p. 222.

⁶ Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., pp. 174-175, appendice III, n. 4.

⁷ Questo almeno fino al novembre del 1693; cfr. Archivio di Stato di Firenze (ASFi), Congregazione di Carità di San Giovanni Battista (CCSGB), IV serie, 160, *Mandati per l'uscita*, 1° luglio 1692-30 giugno 1694, anno 1693, n. 80, 14 novembre 1693. Una ricevuta autografa del pittore relativa al pagamento dell'affitto di casa per opera del cardinale, datata 31 ottobre 1692, si veda in ivi, 248, *Filza di ricevute diverse, segnata A*, 1679-1692, carte non numerate (cnn), alla data. Alcuni pagamenti corrisposti dal cardinale all'artista sono stati pubblicati anche da G. Palagi, *La Villa di Lappoggi e il poeta Gio. Batt. Fagioli*, Firenze, 1876, pp. 22-23 nota 1.

Il pittore, per quanto fosse uno specialista di solenni vedute paesaggistiche e dinamiche battaglie - settori nei quali si perfezionò, avendo anche un conseguente apprezzamento, al tempo⁸ - non disdegnò di prodursi in opere diverse delle quali gli inventari come i referti archivistici danno notizia. Queste sono indicative dell'elasticità professionale del Reschi, tuttavia comune a molti degli artefici operanti per la corona medicea, spesso impegnati a soddisfare i capricci e le originalità della committenza granducale. In questo campo il Reschi non fu da meno d'altri artisti preferiti dal principe cardinale Francesco Maria - ad esempio Atanasio Bimbacci, di cui diremo in questo testo - alternando la realizzazione di dipinti su tela ad altro, come le ricevute autografe e gli inediti riscontri documentari che si pubblicano in quest'occasione attestano, riscontri utili a precisare anche alcuni dei generici pagamenti già rintracciati ed editi da Barbolani di Montauto nel suo volume sul pittore⁹.

Dagli inventari della villa di Lappoggi, dal 1670 residenza preferita dal principe¹⁰, e da quelli dei suoi appartamenti ubicati a Pitti¹¹, al Poggio Imperiale e nel palazzo granducale di Siena¹², siamo a conoscenza della varietà delle opere prodotte dall'artista, dunque non solo paesaggi e battaglie (come si diceva) ma anche numerose tele con animali¹³ - di questo specifico filone, ad oggi, sono stati rintracciati soltanto pochissimi dipinti certi¹⁴ -, oltre che paracamini, mostre d'o-

⁸ Ne fanno fede le parole di Baldinucci, *op. cit.*, passim.

⁹ Cfr. Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., pp. 174-175, appendice III, n. 4.

¹⁰ Si vedano in ASFi, Mediceo del Principato (MdP), 5872, vol. 3, *Inventario di tutti i mobili, che il Serenissimo, e Reverendissimo Signor Principe Cardinale Francesco Maria di Toscana tiene nella sua villa di Lappoggi (...) fatto nel mese di novembre 1696* (edito, per quanto attiene alle opere di Reschi, da Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., pp. 169-170, appendice II, n. 1/b); ivi, CCSGB, IV serie, 653, *Inventario di tutte le robe ritrovate nella Villa di Lappoggio, Botteghe e Giardini, attenenti al già Serenissimo Principe Francesco Maria di gloriosa memoria 1710 ab Inc*; ivi, CCSGB, IV serie, 652, *Inventario dell'infrascritte robe ritrovate nella villa di Lappoggi del Serenissimo Principe Francesco Maria di Toscana di gloriosa memoria il di 15 maggio prossimo passato*.

¹¹ Esistono tre inventari dei beni del cardinale a Palazzo Pitti: un primo, parziale - ASFi, MdP 5871, F, *Inventario Di Masserizie, e Mobili, e Suppellettili che si ritrovano nell'Appartamento del Serenissimo e Reverendissimo Signore Cardinale de Medici e prima* -, ricorda un solo lavoro riferito al pennello del Reschi, "Quattro pezzi di indiana dipinti a tempera" (cfr. Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., p. 170, Appendice II, n. 2); un secondo, ugualmente poco indicativo (ASFi, CCSGB, IV serie, 654, *Inventario delle masserizie e altro attinenti al Serenissimo Principe Francesco Maria di Toscana di gloriosa memoria ritrovate ne suoi appartamenti del Palazzo de Pitti, tanto a terreno, che sopra*), rileva soltanto due orologi con la mostra dipinta da Pandolfo (ivi, c. 5v, nn. 62, 91, entrambi nella "camera da letto a terreno"); un terzo, più corposo, redatto nel maggio del 1711 - ivi, 655, *Inventario dell'Appartamento del Palazzo de Pitti, e altro a cura del Guardaroba Faini, 15 maggio 1711* -, informa invece della presenza di ben venticinque opere riferite all'artista, divise tra mostre di orologi dipinte (tre; nn. 9, 152, 153), le tele con i "Quattro elementi" (n. 251), Battaglie (nn. 296, 306, 310, 314), Paesini (n. 303), acquerelli e tele con animali (nn. 431, 432, 433).

¹² Nell'inventario della residenza [ASFi, CCSGB, IV serie, 652, *Inventario dell'infrascritte robe*, cit., fascioletto intitolato: *Inventario delle robe attinenti al già Ser.mo Principe Francesco Maria di Toscana di gloriosa memoria, ritrovate in essere il di 15 maggio (1711) nel palazzo di Siena*; cc. 10 numerate], avaro di attribuzioni, non compaiono opere assegnate al pittore a fronte delle tante che dai mandati di pagamento al Reschi sappiamo invece destinate a quell'edificio.

¹³ Cfr. anche Baldinucci, *op. cit.*, passim.

¹⁴ Cfr. Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., p. 107, nn. 66-67. Dell'artista si ricorda anche l'in-

rologi, soggetti allegorici, "indiane" (tele di lino, poi dipinte) e altro.

Esaminando tali liste, infatti, veniamo a sapere - ad esempio da un inventario di Lappoggi del 1696, il primo stilato dopo il passaggio della residenza al principe cardinale - che le opere registrate al pennello di Pandolfo in villa come nella limitrofa fattoria erano ben cinquantanove, divise in quei 'generi' nei quali l'artista ebbe modo d'affermarsi. Sulle pareti di questa amena residenza presso Grassina facevano bella mostra numerose tele con "Paesi", di varie dimensioni, alcune di formato rotondo¹⁵; "Battaglie", quattro delle quali copia da Borgognone¹⁶; le celebri 'Vedute di Lappoggi e di Fontebranda' oggi in collezione Terruzzi¹⁷ (magnificate dal Baldinucci)¹⁸; le raffigurazioni dei "Quattro Elementi"¹⁹; due scene d'assassinio²⁰ ma vi si censivano anche uno "stipo di pero" decorato con episodi di "battaglie"²¹ e una serie di "paracamini" dipinti, dislocati nei vari ambienti della villa²². Nell'annessa fattoria, invece, si ricordavano di mano di Pandolfo undici tele con animali, una scena di caccia al lupo, due scene con "capre e uomini"²³.

Nelle successive registrazioni del patrimonio artistico del principe conservato in questa villa predisposte nel febbraio del 1711, dopo la sua morte, dalla Congregazione di Carità di San Giovanni Battista - erede di buona parte delle sostanze del porporato²⁴ -, in previsione della loro alienazione, le opere date a Pandolfo

tervento operato sugli specchi dipinti nella Galleria di Luca Giordano in palazzo Medici Riccardi, per la parte spettante agli animali raffigurati; ivi, pp. 105-106, n. 65. Per le tele con questi soggetti conservate al Poggio a Caiano, cfr. S. Casciu, in *Villa Medicea di Poggio a Caiano. Museo della Natura Morta. Catalogo dei dipinti*, a cura di S. Casciu, Livorno, 2009, p. 344, n. 138, e C. Profeti, ivi, p. 346, n. 139.

¹⁵ ASFi, MdP 5872, vol. 3, *Inventario di tutti i mobili*, cit., rispettivamente ai numeri 184-185, 195-198, 411-412, 518-519, 543-544 ("Paesi"); 108-111 ("Paesini"); 91-95 ("Paesini" di formato rotondo). L'inventario, per la parte delle opere di Reschi, è pubblicato da Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., pp. 169-170, appendice II/b. Per la probabile identificazione di uno di questi dipinti di formato rotondo, cfr. ivi, p. 104, n. 60.

¹⁶ ASFi, MdP 5872, vol. 3, *Inventario di tutti i mobili*, cit., nn. 182-183; 285-288, queste "alte braccia 3 1/2 larghe braccia 4 2/3" (cm. 204 x 272 ca.). Il ricordo di tali opere è anche in Baldinucci, *op. cit.*, p. 223, che le dice passate con la vendita della collezione alla famiglia Riccardi. Su queste cfr. anche Barbolani di Montauto, *Paesaggio e battaglia*, cit., p. 346 e la nota 30 in questo mio testo.

¹⁷ ASFi, MdP 5872, vol. 3, *Inventario di tutti i mobili*, cit., nn. 106-107; su queste, cfr. Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., pp. 79-80, nn. 27-28; Barbolani di Montauto, in *Paesaggio e battaglia*, cit., p. 348.

¹⁸ Baldinucci, *op. cit.*, p. 221.

¹⁹ ASFi, MdP 5872, vol. 3, *Inventario di tutti i mobili*, cit., nn. 178-181.

²⁰ Ivi, n. 264, alte "braccia 1 1/4, largo braccia 1 1/2" (cm. 71 x 85,5 ca., una delle quali ricordata dal Baldinucci (*op. cit.*, p. 222), passata con la vendita alla famiglia Marsuppini.

²¹ Ivi, c. 10r (senza numero d'inventario).

²² Ivi, cc. 2v n. 21, 16r n. 192, 22r-23v n. 264, 34v n. 480, 39v n. 571.

²³ Ivi, Fattoria (da c. 82), nn. 6-13, 53-59.

²⁴ Dai documenti d'archivio sappiamo che gli eredi principali delle sostanze del principe cardinale furono due: il nipote Giovanni Gastone, futuro e ultimo granduca di Toscana, e la Congregazione di Carità di San Giovanni Battista di Firenze. Si veda la documentazione relativa, con le clausole testamentarie, in Archivio Storico del Comune di Firenze (ASCFi), Ente Comunale Assistenza (ECA), n. 3, Congregazione di Carità di San Giovanni Battista, *Libro dei Decreti dal 1709 al 1712 della Congregazione generale e dei dodici deputati*, cc. 82-85. Su questo, per una disamina più dettagliata, cfr. anche R. Spinelli, *Nascita d'una collezione: il principe cardinale Francesco Maria de' Medici tra Lappoggi, Firenze, Siena e Roma (1672-1700)*, in corso di pubblicazione. Al granduca regnante, il fratello maggiore Co-

risultavano quasi dimezzate²⁵, ridotte in conseguenza di spostamenti operati in primavera in altre sedi²⁶, ad esempio in Palazzo Pitti. Con certezza nel febbraio e, per alcune opere, ancora nel maggio di quell'anno, si ricordavano presenti nella villa di Grassina le vedute di Fontebranda e di Lappeggi²⁷, le due tele con scene di assassinio²⁸, la coppia con mandria di cavalli, capre e uomini già nella fattoria²⁹, alcuni 'Paesi' - tuttavia generici nella descrizione per essere identificati con certezza - le quattro 'Battaglie' di grandi dimensioni, copia da Courtois³⁰.

Anche nella reggia fiorentina si censivano numerose opere di Pandolfo, nello specifico due spettacolari orologi con mostra dipinta dall'artista³¹ e otto acquarelli con "Vedute di più grandezze"³² tra i quali è suggestivo pensare vi fossero le due superbe tempere su tela con la 'Pescaia di Rovezzano' e l' 'Abbazia di San Galgano' - tra i capolavori del Nostro - oggi nella collezione della Banca Popolare di Vicenza, già in casa Guadagni, passate a questa famiglia (secondo la buona intuizione

simo III, andarono per legato solo alcuni dipinti della collezione del principe, elencati nell'inventario di Lappeggi del febbraio 1711: si vedano in ASFi, CCSGB, IV serie, 653, *Inventario di tutte le robe ritrovate*, cit., nn. 481 ('Autoritratto' di Leonardo da Vinci), 482 ('San Girolamo' dello Spagnoletto), 483 ('Ritratto di Paolo III' di Raffaello), 511 ('Duca d'Urbino in culla' di Barocci), 529 ('San Pietro in carcere' di Federico Zuccari), 660 ('Madonna', miniatura di padre Ippolito Galantini), 745 ('Sposalizio mistico di Santa Caterina' del Gherardini), 747 ('San Ranieri' del Morandi), 770 ('Vergine Santissima con Gesù Bambino in collo' di Carlo Dolci). Su questa donazione cfr. adesso R. Spinelli, *Cosimo III e l'eredità del cardinale Francesco Maria de' Medici: nuovi documenti e riflessioni sulla donazione del principe al fratello, granduca di Toscana*, in corso di pubblicazione in un volume di scritti in onore di Lucia Tongiorgi Tomasi.

²⁵ Nell'inventario del febbraio 1711 ne sono ricordate, nel complesso, trentuno: ASFi, CCSGB, IV serie, 653, *Inventario di tutte le robe ritrovate*, cit., nn. 11 (Stipo con "oriolo in mezzo" e "mostra di paesino"), 37 (Paracamino dipinto a tempera con "una seggiola e una bertuccia"), 39 (Gallina gottarda), 56 (Caccia al lupo), 75 (Paesino con figure), 214-217 (i Quattro Elementi), 618-619 (Assassinamenti), 624 (Mandria a cavallo), 625 (Capre con alcune figurine), 628 (Veduta della villa di Lappeggi, in antico), 629 (Veduta di Fontebranda), 631 (Veduta di un paese con una chiesa e alcune figurine), 632 (San Girolamo nel deserto con due leoni), 652, 653 (Due "orologi grandi di pero nero a cassettoni", con mostra dipinta), 687, 688 (Paesi con figurine e animali), 755 (Paese e una donna che fila), 756 (Paese con un uomo a cavallo), 758-761 (Battaglie), 785 (Paracamino dipinto con una Veduta di Nettuno, fatto a tempera), 836 (Diversi uccelli), 863 (Quattro indiane a libro, in ventidue pezzi, dipinte a guazzo), 1025 (Veduta di Nettuno, a tempera).

²⁶ Nel successivo inventario della villa, del maggio del 1711, le opere assegnate all'artista risultavano ancora ridotte; cfr. ivi, 652, *Inventario dell'infrascritte robe ritrovate*, cit., nn. 585, 586 (Assassinamento; vecchio numero 618, 619), 590 (Mandria di cavalle, v.n. 624), 591 (Mandria di capre, v.n. 625), 594 (Veduta della villa di Lappeggi, in antico, v.n. 628), 594 (Veduta di Fontebranda, v.n. 629), 596 (Paese con veduta di una chiesa, v.n. 631), 597 (San Girolamo nel deserto con due leoni, v.n. 632), 640 (Due paesi con figurine e animali, v.n. 687, 688), 866 (Veduta di Nettuno, a tempera, v.n. 1025).

²⁷ Ivi, 653, *Inventario di tutte le robe ritrovate*, cit., nn. 628, 629 (cfr. anche ivi, 652, *Inventario dell'infrascritte robe ritrovate*, cit., n. 594).

²⁸ Ivi, 653, *Inventario di tutte le robe ritrovate*, cit., nn. 618, 619 (cfr. anche ivi, 652, *Inventario dell'infrascritte robe ritrovate*, cit., nn. 585, 586).

²⁹ Ivi, 653, *Inventario di tutte le robe ritrovate*, cit., nn. 624, 625 (cfr. anche ivi, 652, *Inventario dell'infrascritte robe ritrovate*, cit., nn. 590, 591).

³⁰ Ivi, 653, *Inventario di tutte le robe ritrovate*, cit., c. 58v, nn. 758-761; cfr. anche nota 16 in questo testo.

³¹ Ivi, 654, *Inventario delle masserizie e altro*, cit., c. 5v, nn. 62, 91.

³² Ivi, c. 38v (in Guardaroba), n. 526.

di Novella Barbolani di Montauto) con la vendita di gran parte della raccolta del principe³³: l'ipotesi avanzata a suo tempo dalla studiosa è più che probabile, dal momento che altri acquisti operati da questa casata di beni già di proprietà del cardinale sono oggi documentati nella persona di Donato Maria Guadagni che nel luglio del 1711 comprava opere di pittura (antica come contemporanea: nello specifico due tele di Livio Mehus, la 'Maddalena nel deserto' e 'San Ranieri piangente al sepolcro di Cristo', e una di Volterrano con 'San Giovanni Battista nel deserto'), stipi e mobiletti intarsiati in avorio e tartaruga, piani di tavolo in marmi policromi, "segreterie d'ebano fiorite di madreperla", disegni, vasi in porcellana, armi turche, archibusi, orologi, sei "indiane di Pandolfo Reschi, fattone quadri"³⁴, come in quella di Ottavio di Pierantonio che nei primi anni venti del secolo s'assicurava sette quadretti "con figure, cavati dall'Olandese" provenienti dalla collezione del cardinale³⁵.

Sempre a Pitti, nella più circostanziata registrazione dell'arredo artistico conservato nell'appartamento del porporato, del 15 maggio 1711³⁶, le opere riferite al Reschi erano ben più numerose (ventuno) e tra queste figuravano ancora i due orologi sopra detti, uno dei quali, quello con "figurine a piedi, e a cavallo" dipinte nella mostra³⁷, inventariato, in precedenza, anche a Lappeggi³⁸, e le tele con i "Quattro Elementi"³⁹, già in villa e poi trasferite a Pitti⁴⁰. Dipinti, quest'ultimi, che inediti riscontri documentari consentono di datare oggi ai mesi compresi tra il luglio del 1691 e il novembre del 1692, e di precisarne meglio i soggetti di almeno due, segnatamente raffigurazioni dell'Aria (figurata per un "accampamento") e del 'Fuoco' (evocato invece da una scena di "saccheggio"), tele di notevoli dimensioni (braccia 3 e 1/2; cm. 204 ca.) per le quali l'artista aveva avuto anticipi già a partire dal luglio del '91⁴¹. Sembra dunque appurato che i due dipinti siano quelli ricordati da Francesco Saverio Baldinucci in casa Riccardi (oggi a Philadelphia e in una collezione privata), lì transitati con la vendita dei beni del principe cardinale, facendo fede sia la descrizione inventariale - per quanto telegrafica - sia, soprattutto, le misure indicate dall'inventario (cm. 204 di larghezza) proprie delle due opere sopra citate⁴².

³³ Sulle due tele, cfr. Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., pp. 80-82, nn. 29-30; N. Barbolani di Montauto, in *Palazzo degli Alberti. Le collezioni d'arte della Cariprato*, a cura di A. Paolucci, Ginevra-Milano, 2004, p. 134, nn. 58-59.

³⁴ Su questo, cfr. R. Spinelli, *La committenza artistica e il collezionismo di Donato Maria Guadagni (1641-1718) nella Firenze di fine Seicento: il Volterrano, Giovan Battista Foggini, Francesco Corallo, Pietro Dandini e altri*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", n. 81, 2014, pp. 211, 234-235.

³⁵ Su questo, cfr. R. Spinelli, *I Guadagni di Firenze. Mecenate e committenza artistica del ramo della famiglia detto "della Nunziata" (1620-1770)*, in corso di pubblicazione.

³⁶ ASFi, CCSGB, IV serie, 655, *Inventario dell'Appartamento del Palazzo de Pitti*, cit., passim.

³⁷ Ivi, c. 13v, n. 152.

³⁸ Ivi, 653, *Inventario di tutte le robe ritrovate*, cit., camera n. 37, c. 52v, n. 652.

³⁹ Ivi, 655, *Inventario dell'Appartamento del Palazzo de Pitti*, cit., c. 21v, n. 251.

⁴⁰ Ivi, 653, *Inventario di tutte le robe ritrovate*, cit., camera n. 15, c. 11v, nn. 214-217.

⁴¹ Ivi, 160, *Mandati per l'uscita*, cit., anno 1692, n. 104, 20 novembre 1692, con accounti registrati anche in data 1° luglio, 10 ottobre, 22 dicembre 1691 e il saldo di 150 ducati il 28 novembre 1692, come da ricevuta autografa di Reschi.

⁴² La proposta, già avanzata da Novella Barbolani di Montauto, *Paesaggio e battaglia*, cit., p. 346,

Altri dipinti del maestro polacco trasferiti nella reggia fiorentina dalla villa presso Grassano e lì collocati furono poi le quattro 'Battaglie' già ricordate, che oggi sappiamo essere state realizzate a tempera, corredate di cornici intagliate con trofei e armi, dorate dal Santini nell'ottobre del 1687⁴³; due con "Paesini", uno con "donna che fila", il secondo con "uomo a cavallo"⁴⁴; due tele, la prima con una "Canina", la seconda con un "Uccello"⁴⁵.

Infine, nel 'Casino' di Lilliano, la *depandance* della villa fatta edificare e decorare da Francesco Maria, usata sia come ritiro privato, sia utilizzata per il ricevimento e l'ospitalità di personaggi rilevanti, si trovavano altre opere del Reschi inserite in un contesto che vedeva la presenza, soprattutto, di tele a soggetto floreale o animale, quest'ultime evocative, stando alle descrizioni che ne sono date, di analoghi dipinti di Bartolomeo Bimbi ben presenti nella collezione del fratello, il granduca Cosimo III⁴⁶.

Al pennello di Pandolfo si registravano infatti sette tele con animali⁴⁷: due, di notevoli dimensioni ("alte braccia 4 in circa"; cm. 235 ca.), con dei "Cervi" (pagate al pittore nel giugno del 1693)⁴⁸; una con un "Grotto marino" (una specie di pellicano) e altri uccelli acquatici - oggi documentata al giugno del 1688⁴⁹ -; due con un "Fagiano e una starna" e con "Due germani" (per questa Giuseppe Mangiacani aveva fornito il supporto all'artista nel mese di marzo di quell'anno)⁵⁰; altri due con un Germano volante tra le canne e un altro uccello "da acqua", il secondo con un germano posato in acqua e altri volatili alle quali non è escluso si possano riferire dei pagamenti rilasciati dalla contabilità di Francesco Maria al pittore negli anni 1687 e 1693.

In questa si rintracciano poi altri compensi per opere di committenza principesca, non facilmente collegabili a dipinti ricordati negli inventari del porporato, tanto più che i rapporti tra Francesco Maria e il Reschi ebbero inizio, come

trova oggi riscontro anche nell'identità di misure.

⁴³ ASFi, CCSGB, IV serie, 158, *Filza di mandati per l'uscita, segnata C/2*, 1° luglio 1686-30 giugno 1689, anno 1688, n. 26.

⁴⁴ Ivi, 655, *Inventario dell'Appartamento del Palazzo de Pitti*, cit., c. 25r, n. 303 (ivi, 653, *Inventario di tutte le robe ritrovate*, cit., cc. 58r-v, nn. 755-756).

⁴⁵ Ivi, 655 *Inventario dell'Appartamento del Palazzo de Pitti*, cit., c. 37v, n. 432.

⁴⁶ Molti dei quali conservati nel Museo della Natura Morta della Villa di Poggio a Caiano; su questi, cfr. *Villa Medicea di Poggio a Caiano*, cit., pp. 56, 68, 100, 102, 112, 116-122, 126-138, 142-148, 156-164 (con bibliografia precedente).

⁴⁷ ASFi, MdP, 5872, vol. 3, *Inventario di tutti i mobili*, cit., cc. 14r-15v; cfr. Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., p. 170, appendice II, n. 1/c.

⁴⁸ Ivi, CCSGB, IV serie, 160, *Mandati per l'uscita*, cit., anno 1692, n. 221, 2 giugno 1693, conto di Pandolfo Reschi per "due quadri di braccia 4 e ½ dipintovi alcuni cervi" (ricevuta autografa del 9 giugno 1693, per 60 ducati). Le tele compaiono negli inventari della residenza; ivi, MdP, 5872, vol. 3, *Inventario di tutti i mobili*, cit., c. 85r, n. 55; cfr. Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., p. 170, appendice II, n. 1/b.

⁴⁹ ASFi, CCSGB, IV serie, 158, *Filza di mandati per l'uscita*, cit., anno 1687, n. 261, 3 giugno 1688, con distinta autografa e ricevuta del compenso di 45 ducati.

⁵⁰ Ivi, 159, *Filza di mandati per l'uscita, segnata D/1*, luglio 1689 - giugno 1692, anno 1689, n. 100, 5 novembre 1689, conto del Mangiacani per vari lavori, tra i quali, 4 marzo 1688 "una tela data al Reschi per fare animali, una simile per dipingere due germani"; 18 giugno 1688 "una tela per dipingere animali acquatici grandi al Reschi".

certificato, ben presto, già nella primavera del 1681 con l'acquisto, da parte del cadetto mediceo - allora poco più che ventenne, ancora sotto la tutela materna: era infatti Vittoria ad anticipare le sue spese, vidimando le fatture rimesse dall'amministrazione del secondogenito -, d'un primo "quadretto" di soggetto non meglio specificato⁵¹. A questo seguiva, il 28 maggio 1685, il pagamento, per la considerevole cifra di 150 ducati, per la "valuta di quattro quadri"⁵², anch'essi non precisati nel soggetto ma identificabili, quasi sicuramente, con le "Quattro battaglie" di cui si è detto, incorniciate nell'ottobre del 1687⁵³, che sappiamo presenti nell'inventario della villa del 1696, ancora a Lappoggi nel 1711⁵⁴ e poi in Palazzo Pitti⁵⁵, in previsione della vendita.

Nel mese di aprile del 1686 l'amministrazione del principe corrispondeva all'artista un pagamento di trenta ducati⁵⁶ che oggi siamo in grado di collegare alla fornitura di "quattro paesini" mandati a Siena, di due tele "di braccia due" inviate a Pisa, di altre due tele di "braccia tre", d'un libro di stampe⁵⁷, mentre nel settembre di quell'anno il compenso d'altri trentacinque ducati riguardava tre dipinti con 'Paesini' destinati sempre a Siena⁵⁸. Un conto del doratore Santini dell'ottobre di quell'anno documenta poi la fattura d'alcune cornici per altre "Battaglie" dovute al pittore polacco, questa volta destinate alla Fonderia⁵⁹ ma non facili da rintracciare negli inventari della villa.

Nel corso del 1687 alcuni compensi documentano poi altre opere del Reschi eseguite per il cardinale: nel mese di marzo, il giorno 18, Pandolfo rilasciava una ricevuta autografa di trentanove scudi per aver dipinto a Siena (nell'arco di venti giorni) un quadro con uccelli "di braccia 1 e ½"⁶⁰; al febbraio di quell'anno si registrava invece il pagamento corrisposto a Giuseppe Mangiacani per la fornitura d'un "telaio grande" per un disegno di Pandolfo raffigurante una "Veduta

⁵¹ Cfr. Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., p. 174, appendice III, 4/a. Lo stesso anche in un'inedita registrazione: ASFi, CCSGB, IV serie, 155, *Uscite*, 1680 - 1681, anno 1681, n. 76, 17 maggio 1681 (con ricevuta autografa del pittore del pagamento di 12 ducati).

⁵² ASFi, CCSGB, IV serie, 157, *Filza di mandati per l'uscita*, 1° luglio 1683 - 30 giugno 1686, anno 1684 (pacco secondo), n. 195, 28 maggio 1685, 150 ducati a "Pandolfo Reschi pittore per valuta di quattro quadri comprati per nostro servizio" (con ricevuta autografa del pittore, datata 29 maggio).

⁵³ Cfr. nota 16.

⁵⁴ Cfr. nota 30.

⁵⁵ Ivi, 655, *Inventario dell'Appartamento del Palazzo de Pitti*, cit., cc. 24v, n. 296; 25r, n. 306; 25v, nn. 310, 314.

⁵⁶ Cfr. Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., p. 174, appendice III, n. 4/b.

⁵⁷ ASFi, CCSGB, IV serie, 157, *Filza di mandati per l'uscita*, cit., anno 1685, n. 165, 12 aprile 1686.

⁵⁸ Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., p. 174. Il pagamento, con la specifica dei soggetti e con la firma autografa dell'artista, si veda anche in ASFi, CCSGB, IV serie, 158, *Filza di mandati per l'uscita*, cit., anno 1686, n. 84, 20 settembre 1686.

⁵⁹ ASFi, CCSGB, IV serie, 158, *Filza di mandati per l'uscita*, cit., anno 1687, n. 166, 19 ottobre 1686. Sulla fonderia e sul suo allestimento si veda adesso R. Spinelli, *I giardini di Lappoggi, di Lilliano e la pittura 'di fiori' nelle collezioni del principe cardinale Francesco Maria de' Medici*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", n. 86, 2019, pp. 291-319.

⁶⁰ ASFi, CCSGB, IV serie, 248, *Filza di ricevute diverse*, cit., c. 1, alla data 18 marzo 1687.

del palazzo di Nettuno⁶¹, ricordato in villa⁶² e pagato al pittore il 3 giugno 1688 assieme ad altre tele⁶³, nello specifico, come attesta l'inedita ricevuta di pagamento, un "quadro con due Germani" e un secondo con un "Grotto marino e una Cicogna"⁶⁴ - dipinti per i quali il ricordato Mangiacani aveva servito delle tele all'artista nel mese di marzo⁶⁵ -, il primo dei quali forse ricordato nell'inventario di Lappeggi del 1711⁶⁶.

Un successivo documento dell'ottobre '87, vidimato dal Reschi, c'informa inoltre che il generico pagamento - già noto - corrispostogli l'ultimo giorno di quel mese⁶⁷ era relativo a dei lavori fatti in villa, nello specifico per la pittura di camini in sei stanze di Lappeggi e per un "quadretto tondo" mandato a Siena⁶⁸, mentre nell'agosto del 1688 l'artista si produceva ancora nel decoro della residenza presso Grassina, stavolta della Libreria per la quale riceveva delle tele dal Mangiacani⁶⁹ - poi dipinte e saldategli centododici ducati il 9 novembre di quell'anno⁷⁰ - sulle quali Pandolfo realizzava un fregio con una "Veduta del palazzo e Castello di Nettuno" e due soprapporte⁷¹.

Alcuni anni dopo, nel corso del 1692, si registrano ulteriori, importanti commissioni cardinalizie al pittore, oggi attestate da riscontri documentari più specifici a fronte di quelli generici già pubblicati⁷²: nel settembre di quell'anno, ad esempio, l'artista consegnava un quadretto raffigurante il "Paretaio di Lappeggi" - una zona della tenuta attrezzata per la caccia agli uccelli con le reti - che Francesco Maria inviava a Düsseldorf, alla nipote Anna Maria Luisa; una tela con "un'anatra turca e altri due uccelli"; una mostra d'orologio e alcuni vetri dipinti per una "lanterna magica"⁷³.

⁶¹ Ivi, 158, *Filza di mandati*, cit., anno 1687, n. 162, 4 novembre 1687, conto di Giuseppe Mangiacani per masticatura di più tele servite per dei dipinti; ivi, 3 marzo 1687 "un telaio grande per un disegno di Pandolfo Reschi con il palazzo di Nettuno".

⁶² Ivi, 652, *Inventario dell'infrescate robe*, cit., c. 60r, n. 866.

⁶³ Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., p. 174, appendice III, 4/c, alla data. La 'Veduta di Nettuno' è probabilmente quella ricordata dal Balducci (*op. cit.*, p. 222), fatta in conseguenza della trasferta romana di Pandolfo nell'occasione della concessione del galero cardinalizio a Francesco Maria, dipinto poi passato - con il suo *pendant*, la 'Villa Costaguti' - ai Marsuppini.

⁶⁴ ASFi, CCSGB, IV serie, 158, *Filza di mandati per l'uscita*, cit., anno 1688, n. 261, 3 giugno 1688.

⁶⁵ Ivi, 159, *Filza di mandati per l'uscita*, cit., anno 1689, n. 100, 5 novembre 1689, conto del Mangiacani per vari lavori, tra i quali, 4 marzo 1688 "una tela data al Reschi per fare animali, una simile per dipingere due germani"; 18 giugno 1688 "una tela per dipingere animali acquatici grandi al Reschi", "due tele per Paesaggi al Reschi"; al "Reschi, per tele per la libreria".

⁶⁶ Una tela con "Due germani", tuttavia attribuita a "un pisano", di "braccia 1 e 5/6 x 2 e 1/6", la si veda in ivi, 653, *Inventario di tutte le robe ritrovate*, cit., c. 4r, prima camera sul salotto n. 5, n. 77.

⁶⁷ Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., p. 174, appendice III, n. 4/c.

⁶⁸ ASFi, CCSGB, IV serie, 158, *Filza di mandati per l'uscita*, cit., anno 1687, n. 133.

⁶⁹ Ivi, anno 1688, n. 51, 28 agosto 1688.

⁷⁰ Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., p. 174, appendice III, n. 4/d.

⁷¹ ASFi, CCSGB, IV serie, 158, *Filza di mandati per l'uscita*, cit., anno 1688, n. 155, 9 novembre 1688.

⁷² Cfr. Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., p. 174, appendice III, n. 4/d.

⁷³ ASFi, CCSGB, IV serie, 160, *Mandati per l'uscita*, cit., anno 1692, n. 58, per un compenso globale di 30 ducati. Una seconda tela con la "Caccia del Paretaio", data alla "scuola del Dandini", è ricordata in ivi, 653, *Inventario di tutte le robe ritrovate*, cit., c. 4r, n. 78, a *pendant* con una "Caccia della

Gli anni a seguire vedono l'artista prodursi ancora in dipinti con animali richiestigli da Francesco Maria: nel luglio del 1693 si licenziavano un dipinto con un "Piviere e un germano in volo" e un altro raffigurante un "Grotto marino"⁷⁴ - una seconda tela con questo particolare volatile, dopo quella prodotta nel 1688⁷⁵ -, ma anche opere quali quella con uno "Sbarco trattenuto da terrazzani" di grandi dimensioni⁷⁶ - evidentemente una marina con bastimento - per le quali il pittore aveva ricevuti i supporti dal già ricordato Mangiacani nel marzo del 1693⁷⁷.

L'ultimo pagamento noto corrisposto dalla contabilità del cardinale al pittore per delle opere è, a mia conoscenza, quello dell'8 giugno del 1694 relativo al compenso per un "Paese con pastori che guardano il bestiame" e per un San Girolamo, uno dei pochi dipinti a tema sacro prodotto dal polacco per il suo più illustre committente⁷⁸.

Tuttavia, anche in seguito si rintracciano altre citazioni dell'artista nella contabilità cardinalizia: ad esempio, nel 1695 si procedeva alla doratura d'un suo gruppo di dipinti (ben dodici), di piccole dimensioni⁷⁹, mentre nel 1697 i doratori Casetti e Santini intervenivano su altre opere del maestro, nello specifico dorando la cornice d'un acquarello con una "Veduta di Lappeggi", di due "Paesi" e di altri sei acquerelli destinati alla Fonderia che il principe cardinale andava organizzando presso la villa⁸⁰, una struttura a lui particolarmente cara, edificata per dare sfogo alla sua passione per la manipolazione delle specie vegetali⁸¹.

Atanasio Bimbacci

Un altro pittore particolarmente versatile, attivo per il cardinale in quegli anni, fu Atanasio Bimbacci (1650-1734), artista medico impiegato ripetutamente da Vittoria della Rovere come dal Gran Principe Ferdinando, responsabile, a Lappeggi come a Lilliano, del decoro d'interi ambienti alcuni dei quali a soggetto floreale. Il Bimbacci, personalità oggi poco nota, ben presente nella contabilità

civetta" (ivi, c. 4v, n. 79).

⁷⁴ Ivi, 160, *Mandati per l'uscita*, cit., anno 1693, n. 12, 16 luglio 1693, conto di Pandolfo Reschi per aver dipinto una tela con un Piviere e un germano che vola e per aver finito in quadro grande con un "Grotto marino" (con ricevuta autografa, alla data). Il pagamento, tuttavia generico, è anche in Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., p. 174, appendice III, n. 4/d, alla data.

⁷⁵ Cfr. nota 49.

⁷⁶ ASFi, CCSGB, IV serie, 160, *Mandati per l'uscita*, anno 1693, cit., n. 97, 15 dicembre 1693, conto di Pandolfo Reschi pittore per un quadro "di braccia 3 e 1/2" che rappresenta uno "Sbarco trattenuto da Terrazzani" (ducati 80, con ricevuta autografa, alla data). Il pagamento, tuttavia generico, è anche in Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., p. 174, appendice III, n. 4/d, alla data.

⁷⁷ ASFi, CCSGB, IV serie, 160, *Mandati per l'uscita*, cit., anno 1694, n. 159, 20 marzo 1694, conto del Mangiacani per vari lavori tra i quali, il 21 aprile, una tela per il Reschi; il 18 maggio una tela al Reschi "lunga cinque braccia e larga tre"; il 18 luglio per due tele al Reschi.

⁷⁸ Ivi, 290, *Giornale della Dispensa del Serenissimo Principe Francesco Maria di Toscana, segnato B*, 1686-1693, 8 giugno 1694, ricevuta del Reschi per due quadri fatti per Lappeggi, un "Paese con pastori che guardano il bestiame", un "San Girolamo", con 32 scudi di compenso, come da ricevuta autografa. Il pagamento, tuttavia generico, è anche in Barbolani di Montauto, *Pandolfo*, cit., p. 175, appendice III, n. 4/d, alla data.

⁷⁹ Ivi, 247, *Ricevute diverse*, 1679-1692, inserto 263 (conti del doratore Giovanni Santini), n. 2.

⁸⁰ Ivi, inserto 331, conti dei doratori Casetti e Santini, anno 1697.

⁸¹ Su questo si veda R. Spinelli, *I giardini di Lappeggi, di Lilliano*, cit., pp. 303-305.

del principe cardinale, fu in grado di soddisfare appieno i capricci dei committenti medicei producendosi nei campi più disparati, alternando, ad esempio per Vittoria e Ferdinando, pittura monumentale o su tela⁸² a lavori minori, ma indubbiamente originali e qualificanti la sua notevole manualità quali furono - nel caso del delfino toscano - una buona parte degli spettacolari stemmi miniati d'un 'Priorista' (un albo figurato delle armi della nobiltà toscana) da questi voluto, poi completato per iniziativa di Cosimo III e dell'Elettrice Palatina⁸³.

È anche per Francesco Maria il Bimbacci non fece eccezioni, evidenziandosi già nel 1681 con dei decori alla libreria di Lappoggi⁸⁴ e, poco dopo, con la pittura di "quattro pezzi di indiane con paesi", di una mostra d'orologio su rame decorata con il 'Tempo scopre la Verità', d'una seconda con 'Borea rapisce Orizia', d'un quadretto con 'San Pantaleone di Nicomedia'⁸⁵, medico, patrono di quell'arte e, al pari di Cosma e Damiano, santo di riferimento della famiglia granducale.

Alla mano del Bimbacci, negli inventari della villa, è ricordato anche il ritratto d'un noto esponente della colorita corte del cardinale, il nano Bortolino⁸⁶, realizzato in serie con altre effigi d'alcuni dei curiosi personaggi del seguito principesco dovuti invece al pennello di Giovanni Antonio Ugolini e ricordati negli inventari della villa⁸⁷, mentre realizzata da un certo "Berti" - non meglio specificato - si vedeva l'effigie di un secondo nano, il Minelli⁸⁸.

⁸² R. Spinelli, *Vittoria della Rovere: passione collezionistica e mecenatismo della granduchessa madre*, in *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, volume III, *L'età di Cosimo III de' Medici e la fine della dinastia (1670-1743)*, a cura di M. Gregori, Firenze, 2007, pp. 23-24; R. Spinelli, *La villa del Poggio Imperiale, "buen retiro" della granduchessa madre Vittoria della Rovere (1670-1694)*, ivi, pp. 38-39.

⁸³ Cfr. R. Spinelli, *Il 'Priorista Mariani' dell'Archivio di Stato di Firenze: gli stemmi miniati da Atanasio Bimbacci*, in *Ferdinando di Cosimo III de' Medici, Gran Principe di Toscana, e Violante Beatrice di Baviera*, atti del Seminario di studi (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, 25 gennaio 2014) a cura di R. Spinelli, in "Valori tattili", nn. 3/4, 2014, pp. 40-51. Per altri lavori del Bimbacci realizzati su comando del Gran Principe Ferdinando cfr. R. Spinelli, *Profilo di un principe-mecenate: Ferdinando di Cosimo III de' Medici*, in *Fasto di corte*, cit., pp. 177-194.

⁸⁴ ASFi, CCSGB, IV serie, 155, *Uscite*, cit., anno 1681, n. 37, 21 marzo 1681.

⁸⁵ Ivi, 156, *Mandati per l'uscita. segnato C/1*, 1681-1682, anno 1683, n. 289, 20 febbraio 1683. Il pagamento è vidimato dal Marmi e sottoscritto, per ricevuta, dal Bimbacci. Una tela con questo soggetto venne richiesta da Francesco Maria anche ad Antonio Ugolini, il maestro parmigiano ripetutamente impiegato dal principe che gli commissionò un numero veramente notevole di opere; su questo, cfr. Spinelli, *Note sul collezionismo del principe-cardinale*, cit., pp. 89-90.

⁸⁶ ASFi, MdP, 5872, vol 3, *Inventario di tutti i mobili*, cit., c. 12r, camera n. 12, n. 142: "Un ritratto di Bortolino nano del Bimbacci, con adornamento liscio nero, e oro, alto braccia 2 1/3, largo braccia 3 1/3".

⁸⁷ La maggior parte dei quali già presente nell'inventario del 1696 (ivi, passim, dove si ricordano le effigi di Bista di Spaurito e di Michele Fratini, del Menabuoni e del Vacuato, del Lungo e del Panone, di Boraccino e di Catastino, dell'Armeno intento a fare il caffè, del Filosofo, di Cecchino, Selim e d'altri amici, del Lucchi cacciatore e altri, di Maso, di Teo e d'altri cacciatori, della Cianciuca con i figli, del Riccio seduto, del Turco in atto di mangiare, dell'Armeno seduto, di Girone; su questi cfr. Spinelli, *Profilo di un principe-mecenate*, cit., pp. 89-90 e, adesso, R. Spinelli, "Lappoggio è bello e buono: è il centro, è il soglio Delle delizie: e dirlo un paradiso". *Famigli e familiari nella quadreria del cardinale Francesco Maria de' Medici*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", n. 87, 2020, pp. 394-400.

⁸⁸ ASFi, CCSGB, IV serie, 653, *Inventario di tutte le robe ritrovate*, cit., c. 3v, nn. 57, 58. La

Nel marzo del 1683, e anche in seguito, era poi cura di Atanasio fornire scenografie dipinte per gli spettacoli patrocinati dal principe nel Casino Mediceo a San Marco⁸⁹: in questo, nell'estate del 1686, si rappresentò il dramma in tre atti *Gneo Marzio Coriolano* di Giovanni Andrea Moniglia su musica di Lorenzo Cattani - come mi precisa gentilmente Leonardo Spinelli⁹⁰ - che vide la partecipazione, oltre che dell'artista (nell'occasione il Bimbacci fornì alcune "pitture")⁹¹, dei musicisti Gaetano Solini, Piero Salvetti - che si produsse al "violone"⁹² -, il genovese Martino Bitti al violino (musicisti attivi in quel periodo anche per il Gran Principe Ferdinando, gli ultimi due rappresentati nei celebri 'concerti' dovuti al pennello di Anton Domenico Gabbiani)⁹³ - nonché d'una squadra specializzata di legnaioli, merciai e sarti, intagliatori e doratori impegnati a produrre al meglio le scene e i costumi⁹⁴.

L'anno successivo Atanasio tornava a lavorare in villa, realizzando ad affresco la "tavola dell'altare" nella cappella interna - poi modificata - raffigurante la 'Vergine offre il Bambino Gesù a Maria Maddalena de' Pazzi' alla presenza di angeli sorreggenti i simboli iconografici della santa, il giglio e il libro⁹⁵. In quest'edificio il Bimbacci dipingeva poi, nel febbraio del 1689, una "galleria a fresco", un fregio su tela con "fiori e arpie", un "festone di frutta" sempre su tela "lumezzato a oro", due soprapposte simulanti arazzi da sistemare nella stanza rivestita di tali panni, infine un fregio "sull'asse" per il parato della camera del cardinale⁹⁶.

presenza di nani (almeno sette) e di personaggi quanto meno grotteschi (stando ai loro soprannomi), organici alla spensierata corte del cardinale Francesco Maria de' Medici, non è stata rilevata nel pur circostanziato catalogo della mostra *Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici* (Firenze, Palazzo Pitti, 19 maggio-11 settembre 2016) a cura di A. Bisceglia, M. Ceriana, S. Mammana, Livorno, 2016.

⁸⁹ ASFi, CCSGB, IV serie, 156, *Mandati per l'uscita*, cit., anno 1683, n. 314, 6 marzo 1683; in questa data s'era rappresentata la commedia "delle Case nuove". L'interesse di Francesco Maria per gli spettacoli tenuti dall'Accademia, solita riunirsi a San Marco, era attivo da alcuni anni, almeno dagli inizi del 1679 (ivi, 155, *Uscite*, cit., anno 1679, n. 14). Su questo si veda adesso anche L. Spinelli, *Cantar fuori porta. Storia, spettacoli e protagonisti del teatro mediceo di Pratolino 1679-1710*, Firenze, 2020, *ad vocem*.

⁹⁰ L'opera fu rappresentata al Casino di San Marco il 3 giugno 1686; seguirono dodici repliche. Su Moniglia si veda la voce compilata da Marco Catucci in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, Roma, 2011, pp. 685-691 (con bibliografia precedente).

⁹¹ ASFi, CCSGB, IV serie, 158, *Filza di mandati per l'uscita*, anno 1686, n. 2, 20 giugno 1686.

⁹² Ivi, anno 1686, nn. 15 (21 luglio), 26 (27 luglio).

⁹³ Il Salvetti compare nella tela che vede presente anche l'erede al trono, databile 1685-1686; il Bitti nell'altra con tre musicisti e un servo moro con pappagallo, del 1687. Le due opere sono oggi presso la Galleria dell'Accademia di Firenze, inv. 1890, nn. 2808, 2802; su queste si veda R. Spinelli, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici*, cit., pp. 148-151, nn. 6, 7 (con bibliografia precedente). L'interesse del Gran Principe per la musica e gli spettacoli, così come quello dei familiari più stretti, la moglie Violante di Baviera e lo zio cardinale Francesco Maria, è stato oggetto delle circostanziate indagini archivistiche di Leonardo Spinelli, edite in *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e Violante Beatrice di Baviera (1675-1731)*, Firenze, 2010 e in *Cantar fuori porta*, cit., passim (con bibliografia precedente).

⁹⁴ ASFi, CCSGB, IV serie, 158, *Filza di mandati per l'uscita*, cit., anno 1686, nn. 28 (il legnaiolo Bechelli, poi Piero Botticelli, il merciaio Brison, il sarto Castelli, il doratore Melletti, il magnano Lepri), 49 (il doratore Giuseppe Picchi),

⁹⁵ Ivi, anno 1686, n. 335, 6 giugno 1687, con ricevuta autografa del pittore di 20 ducati.

⁹⁶ Ivi, anno 1688, n. 153, con distinta dettagliata dei lavori.

L'elastica professionalità dell'artista lo portava poi ad eseguire, nel settembre del 1692, due quadri a tempera con vedute di due giardini romani, quello di Villa Medici a Trinità dei Monti, l'altro del principe Ludovisi al Pincio⁹⁷, alternati, l'anno successivo, alla pittura dei cristalli per una lanterna magica, lavoro che impegnò l'artista per undici giorni⁹⁸.

Ai mesi compresi tra l'agosto del 1694 e il dicembre dell'anno successivo si registrano gli interventi decorativamente più significativi tra quelli realizzati dal pittore in villa: il 13 agosto del '94 una ricevuta autografa di Atanasio attesta l'esecuzione di altri lavori tra i quali un secondo fregio fatto in una "camera di sopra" a Lappaggi – dove si dipingevano anche le imposte – e, soprattutto, i decori della "Stanza delle Porcellane", ambiente mirabolante per la presenza di tanti raffinatissimi oggetti (nei tre armadi e nelle quattro scansie erano presenti ben 1605 pezzi divisi tra contenitori per sorbire le moderne bevande – thè, caffè, cioccolata – ma anche vasellame da tavola, descritti con cura dagli inventari)⁹⁹, nella quale l'artista affrescava festoni di fiori e il fregio parietale, producendosi poi nelle imposte e nella porta di questo locale¹⁰⁰.

L'anno successivo, nel dicembre del '95, l'artista veniva invece compensato per dei lavori al Casino di Lilliano, nella fattispecie la "stuoia" (il soffitto) di una camera parata "all'indiana"¹⁰¹ – non più esistente¹⁰² – nella quale eseguiva "a tempera pappagalli et altri uccelli al indiana come rame di vasi alberi et erbe che fanno in quelle parti per accompagnare il parato", nonché il "parapetto et architrave e spallette dipintovi varie figure al indiana" e le "imposte della finestra cioè da una banda entrovvi figure al Indiana"¹⁰³, qualificandosi così precoce interprete di quella cino-mania che interesserà, in quegli anni, anche altri esponenti della famiglia granducale¹⁰⁴.

Francesco Corallo

Il terzo artefice considerato in questa occasione e presente nei registri del cardinale fu il romano Francesco Corallo (1643 - 1707)¹⁰⁵, al tempo apprezzato an-

che dalla madre Vittoria la quale, nella diletta residenza del Poggio Imperiale, lo aveva incaricato dell'affresatura dell'*addenda* da lei fatta alla villa medicea, della quale su suo comando s'era notevolmente ampliata la parte a monte. In questa Vittoria aveva voluto due grandi saloni, il primo al piano terreno, la "Galleria di sculture" – ancora esistente e oggi refettorio dell'Educando – il secondo, perfettamente corrispondente, ubicato invece al piano nobile e cancellato dalle modifiche apportate a quella zona al tempo di Pietro Leopoldo. In entrambe le gallerie ebbe a operare il Corallo, che fu anche artefice del decoro affrescato delle cinque stanze che 'incernieravano' il salone al primo piano – un appartamento allora in uso alla principessa Anna Maria Luisa, nipote di Vittoria –, impresa di notevole vastità che vide l'artista impegnato per alcuni mesi, già nell'autunno del 1685 – stante il primo pagamento erogato il 24 ottobre di quell'anno – e fino al 17 settembre dell'86.

Dai dettagliati registri di spesa della granduchessa si viene a conoscenza anche del compenso percepito dal maestro romano che lavorava "a giornata": 600 scudi per ciascuno dei due saloni (con 50 scudi per il vitto "nel tempo che vi dipingera"), 100 scudi per ciascuna delle cinque camere (con 10 scudi di vitto per ognuna), infine 100 scudi per le "spese di viaggio in venire di Roma e ritornarsene". Al consistente pagamento versatogli nel 1686 seguì poi il saldo, corrisposto al Corallo il 25 dicembre del 1693, comprensivo anche di una seconda opera realizzata per la principessa, documentata da un compenso rilasciato il 24 dicembre dell'88, vale a dire l'affresatura della "Camera della Serenissima" nel palazzo granducale di Pisa per la quale l'artista ebbe a ricevere 230 scudi. Nell'impresa dell'Imperiale ebbero parte attiva anche il legnaiolo Socci che eresse i palchi necessari a dipingere i nuovi ambienti, e il mettiloro Santini che operò nelle nuove stanze a terreno e nelle cinque al piano nobile, responsabile anche della fornitura al Corallo di "biacca macinata, colori e tempera" e dell'esecuzione, su suo ordine, di ben 938 "borchie" che andavano a decorare il distrutto salone al primo piano¹⁰⁶.

Nell'anno trascorso a Firenze il pittore si vide fornire un alloggio – forse all'interno della stessa villa dell'Imperiale, in locali di servizio –, rimborsare le spese "di fuoco", gli fu consentito di avere con sé la famiglia¹⁰⁷ e ebbe modo di operare anche per il figlio secondogenito di Vittoria, il cardinale Francesco Maria. Nella

sintesi delle opere, M. Bencivenni, *Corallo, Francesco*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 28, Roma, 1983, pp. 693-695 e S.C. Martin, *Coralli (Corallo), Francesco*, voce, in *SAUR, Allgemeines Künstler-Lexikon*, 21, München-Leipzig, 1999, p. 137. Un profilo ben più articolato della vita e della carriera dell'artista, tra i protagonisti del barocco romano, si deve a M.C. Cola, *I Ruspoli l'ascesa di una famiglia a Roma e la creazione artistica tra Barocco e Neoclassicismo*, Roma, 2018, pp. 176-189. Della studiosa è annunciata l'imminente pubblicazione del carteggio intercorso tra il pittore e uno dei suoi principali committenti, Francesco Maria Ruspoli (ivi, p. 15).

¹⁰⁶ Su tutto questo cfr. R. Spinelli, *La villa del Poggio Imperiale, "buen retiro"*, cit., p. 36, con indicazione e trascrizione dei principali documenti relativi al lavoro dell'artista (con bibliografia precedente). Altre considerazioni sul decoro di questi ambienti dell'Imperiale si vedano in R. Spinelli, *Note sul collezionismo del principe-cardinale*, cit., pp. 90-91 e in R. Spinelli, *I decori pittorici e gli arredi della villa di Poggio Imperiale*, in A. Ragazzini - R. Spinelli, *La Villa di Poggio Imperiale. Una reggia fiorentina nel patrimonio UNESCO*, Firenze, 2018, pp. 76-86.

¹⁰⁷ R. Spinelli, *La villa del Poggio Imperiale, "buen retiro"*, cit., p. 36. La richiesta di alloggio per sé e la famiglia era prassi consueta, peculiare dei contratti sottoscritti dal pittore con i committenti; su questo aspetto, cfr. anche Cola, *I Ruspoli*, cit., p. 178.

⁹⁷ Ivi, 160, *Mandati per l'uscita*, cit., anno 1692, n. 59, 22 settembre 1692, conto di Atanasio Bimbacci, con ricevuta autografa dell'artista e indicazione delle misure dei due dipinti: "alti braccia 1 e 5/6, larghi braccia 4" (cm. 107x233 ca.).

⁹⁸ Ivi, n. 138, 15 gennaio 1693, pagamento con distinta e ricevuta autografa del 21 gennaio.

⁹⁹ Si vedano in ivi, 653, *Inventario di tutte le robe ritrovate* cc. 59r-63v.

¹⁰⁰ Ivi, 161, *Filza di mandati per l'uscita*, luglio 1694-giugno 1696, anno 1694, n. 34, 13 agosto 1694, conto del Bimbacci (58 ducati) con ricevuta autografa e distinta dei lavori.

¹⁰¹ Su questa, con altra documentazione archivistica, si veda P. Maccioni, *Il Ritiro di Lilliano*, in *Fasto di corte*, cit., pp. 163, 169.

¹⁰² In villa si segnala, per la qualità dell'invenzione e l'originalità del soggetto, una stanza che affaccia sul giardino a valle interamente decorata con soggetti e scene ispirate all'oriente, attribuita al pennello di Marino Benaglia e realizzata nel 1702; su questa e sul suo arredo si vedano le puntuali riflessioni di Maccioni, *Il Ritiro*, cit., pp. 168-175.

¹⁰³ ASF, CCSGB, IV serie, 161, *Filza di mandati*, cit., anno 1695, n. 91, con ricevuta autografa del 18 giugno 1695.

¹⁰⁴ Cfr. Maccioni, *Il Ritiro*, cit., p. 168; più in generale, cfr. F. Morena, *Cineseria. Evoluzione del gusto per l'Oriente in Italia dal XIV al XIX secolo*, Firenze, 2009, pp. 263-266.

¹⁰⁵ Sul pittore manca, ad oggi, uno studio monografico: si vedano, per la biografia e una prima

villa di Lappoggi il Corallo fu attivo nella primavera dell'86¹⁰⁸, realizzando anche cinque tele con "paesi", ricordate nell'inventario delle stanze occupate dal principe a Palazzo Pitti¹⁰⁹, un genere praticato con successo dall'artista come dimostra anche la grande 'Veduta della tenuta e del castello di Porto', del 1690, conservata nel Palazzo Chigi ad Ariccia¹¹⁰.

Ma l'interesse del cardinale Medici per il Corallo ebbe, in quell'anno e nei successivi, anche altri importanti esiti, documentati da inediti ritrovamenti d'archivio. Questi ci informano che l'artista realizzò, nell'estate del 1687, alcuni decori nel palazzo mediceo di Siena¹¹¹, città della quale Francesco Maria era governatore dal 1683¹¹². Questi interventi che interessarono i mezzanini dell'edificio – già documentati nel luglio dell'86, al tempo della loro doratura ad opera di un certo Ferrini¹¹³ –, videro l'entrata in scena del Corallo nell'agosto dell'87, affiancato da senese Giuseppe Nicola Nasini, altro artista particolarmente apprezzato dai Medici, dal granduca Cosimo III in particolare¹¹⁴. Al maestro romano i documenti assegnano, nello specifico, l'affresatura della "loggetta sul giardino"¹¹⁵ mentre poco prima, nel mese di aprile di quell'anno, l'artista era intervenuto negli "anditi del palazzo"¹¹⁶ – che vedevano il Corallo nuovamente impegnato nel corso della primavera dell'88 –; mentre il Nasini, nell'agosto del 1687, ebbe l'incarico di dipingere una "indiana"¹¹⁷.

La concessione del cappello cardinalizio al principe, seguita nel settembre 1686 per iniziativa di papa Innocenzo XI Odescalchi, fece arrivare in palazzo

¹⁰⁸ N. Barbolani di Montauto, *Il principe cardinale Francesco Maria*, in *Fasto di corte*, cit., p. 137; N. Barbolani di Montauto, *La villa di Lappoggi: il Tempo e la Fama nelle stanze del cardinale*, ivi, p. 147. I pagamenti relativi si vedano in ASFi, CCSGB, IV serie, 157, *Filza di mandati per l'uscita*, cit., anno 1685, n. 151, 3 aprile 1686, si pagano 115 ducati al pittore Francesco Corallo per saldo di lavori fatti a Lappoggi; nella ricevuta autografa, datata 6 aprile, tali interventi non vengono tuttavia specificati.

¹⁰⁹ ASFi, CCSGB, IV serie, 655, *Inventario dell'Appartamento del Palazzo de Pitti*, cit., c. 37v, n. 434: "Cinque quadri grandi dipintovi Paesi, del Corallo, n. 1172".

¹¹⁰ Sul dipinto, cfr. Cola, *I Ruspoli*, cit., p. 180 (con bibliografia precedente).

¹¹¹ Ivi, p. 177 (con bibliografia precedente).

¹¹² Cfr. M.P. Paoli, *Medici, Francesco Maria*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 73, Roma, 2009, p. 53.

¹¹³ ASFi, CCSGB, IV serie, 290, *Giornale della Dispensa*, cit., c. 11, settembre 1686, si paga il musico Gaetano Golini che ha recitato nelle commedie al Casino; 19 luglio il giardiniere che ha lavorato al giardino di Siena; 31 luglio il Ferrini doratore che ha lavorato "nei mezzanini del palazzo di Siena"; 2 agosto il pittore Masini "per lavori che va facendo per S.A.S."; il 4 agosto ancora pagamenti ai manufattori che lavorano ai mezzanini del palazzo di Siena; 14 agosto per le commedie al Casino di San Marco.

¹¹⁴ Su questo si veda adesso anche R. Spinelli, *Cosimo III de' Medici, Giuseppe Nicola Nasini e le tele con Storie di San Francesco per il Sacro Convento d'Assisi, 1695*, in *San Francesco con Angeli riceve le Stimmate di Giuseppe Nicola Nasini. Un restauro per il Sacro Convento di Assisi*, Genova, 2018, pp. 28-39; R. Spinelli, *Le committenze sacre di Cosimo III de' Medici. Episodi poco noti o sconosciuti (1677-1723)*, Firenze, 2019, pp. 69-78.

¹¹⁵ ASFi, CCSGB, IV serie, n. 290, *Giornale della dispensa*, cit., c. 21, 31 agosto 1687.

¹¹⁶ *Ibidem*, si paga il "Nasini pittore per lavori a Mezzanini" e Francesco Corallo "per aver dipinto la Loggetta sul Giardino di Siena"; 2 settembre si compensa il Ferrini per "dorature ai mezzanini e per colori per dipingere la loggetta"; 13 novembre ancora per lavori ai pittori che hanno lavorato ai mezzanini di Siena; 6 aprile 1688 si paga il Corallo che ha dipinto "gli Anditi del Palazzo di Siena".

¹¹⁷ Ivi, c. 23, 23 agosto 1687, si fanno tavolini per Siena; 29 agosto, si salda il Nasini per "una indiana"; 27 marzo 1687, altro compenso al Nasini per l'indiana.

anche un ritratto di questo pontefice, documentato dalla fattura della cornice nel dicembre del 1687¹¹⁸, anno nel quale il neo cardinale, nel mese di ottobre, dovette recarsi a Roma a prendere il galero cardinalizio, rientrando in Toscana nell'agosto dell'88¹¹⁹.

Non sappiamo se nel corso del soggiorno romano il porporato abbia avuto l'occasione di rivedere il Corallo – sappiamo che il pittore fece rientro nell'Urbe nell'ottobre dell'87¹²⁰ –, ma è più che probabile dal momento che nel marzo del 1688 l'amministrazione del principe provvedeva a pagare all'artista "scudi 70 per valuta e spese di tre tavole d'altare mandate a Pisa per servizio di S.A.R."¹²¹ –, mentre nel novembre successivo lo si compensava per "opere di pittura e d'indoratura" d'una nuova carrozza allora in costruzione per Francesco Maria, poi saldatagli nell'aprile del 1689 assieme ad altri lavori non meglio specificati¹²². Nel novembre di quell'anno il Corallo faceva nuovamente capo a Siena, a ritoccare "le Pitture de Corridori del Palazzo" e a dipingere "in tela due stanze del medesimo, col passare, che è fra la loggetta sul Giardino, e la Stanza del Trucco, e per aver dato il colore al Cortile", ricevendo anche il rimborso delle spese di viaggio per sé e per i "suoi uomini"¹²³.

Nell'occasione il pittore – duttile ed elastico nelle sue prestazioni professionali, in questo affiancato da una capace bottega –, ebbe modo di dipingere anche "tutti li stipiti dell'uscì dell'appartamenti del palazzo, i parapetti delle finestre del medesimo, e altro"¹²⁴. Infine, in quel ristretto giro di mesi Francesco Maria lo impiegò nuovamente a Firenze, a Palazzo Pitti, negli ambienti da lui occupati, incaricandolo della fattura dei "fregi nella stanza della libreria"¹²⁵.

Il cardinale ricorse al maestro romano anche in altre occasioni, tutte connesse ai soggiorni nell'Urbe, nella circostanza dei suoi impegni in Curia o dei conclavi

¹¹⁸ Ivi, c. 24, dicembre 1687, si pagano le cornici al ritratto del papa fatto fare "per il palazzo di Siena".

¹¹⁹ Ivi, c. 29, 14 ottobre 1687, si registrano le spese sostenute per andare a Roma a prendere il cappello cardinalizio. Il rientro a Firenze del neo-cardinale avvenne nel mese di agosto del 1688; il costo della 'trasferta' romana fu di 4692 scudi, comprensiva del pagamento degli alloggi e delle spedizioni di materiali e arredi.

¹²⁰ Cfr. Cola, *I Ruspoli*, cit., p. 178.

¹²¹ ASFi, CCSGB, IV serie, 180, *Quaderno di Tratte e rimesse*, 1686-1690, c. 21r, 16 marzo 1688 (stile comune), si pagano a Francesco Corallo pittore "scudi 70 per valuta e spese di tre tavole d'altare mandate a Pisa per servizio di S.A.R." Sconosciuta, al momento, la destinazione delle opere; tuttavia si ricorda che il principe, già nel 1667, era stato insignito del priorato dell'Ordine di San Giovanni Gerolimitano di quella città (cfr. Paoli, *Medici, Francesco Maria*, cit., p. 53).

¹²² ASFi, CCSGB, IV serie, 180, *Quaderno di Tratte e rimesse*, cit., cc. 32v, 3 novembre 1688, si pagano 100 scudi a "Francesco Corallo per acconto dell'indorature della carrozza di S.A.R."; 34v, 7 dicembre 1688, altro pagamento di 50 scudi a "Francesco Corallo e per esso a Giuseppe Bocci per acconto de lavori che fa per S.A.R."; 40v, 5 aprile 1689, si pagano 140 scudi a "Francesco Corallo per saldo di indorature e pitture e d'ogni altro lavoro fatto per S.A." (in quest'occasione si salda anche la carrozza).

¹²³ ASFi, CCSGB, IV serie, 290, *Giornale della Dispensa*, cit., c. 43, 15 novembre 1689, si paga acqua ragia per i pittori che lavorano al palazzo di Siena; 17 novembre 1689, "a Francesco Corallo di Roma per aver ritocco, e per il viaggio di detto Corallo co' suoi uomini da Roma a Siena, e loro ritorno scudi 384".

¹²⁴ *Ibidem*, 17 novembre 1689.

¹²⁵ Ivi, c. 66, 7 novembre 1689.

ai quali il principe prese parte: quello del 1689 che elesse Alessandro VIII Ottoboni – in quell'occasione il Corallo, definito nei documenti “doratore”, ebbe modo di lavorare alle carrozze predisposte per l'occasione, dipingendo anche le armi dei Medici e della casata del papa da esporre sulla facciata del palazzo Madama -; quello di Innocenzo XII Pignatelli salito al soglio nel 1691 – il pittore fu impegnato anche in questa occasione nel decoro d'alcune carrozze -; l'altro di Clemente XI Albani e nella circostanza il Corallo ebbe l'incarico di dipingere l'arme medicea da sistemare sulla facciata della chiesa della quale il cardinale era titolare¹²⁶, la basilica di Santa Maria in Domnica, diaconia d'appannaggio della quasi totalità dei porporati di Casa Medici a partire da Giovanni, poi papa Leone X.

Fonti d'archivio:

ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE (ASFi)

1 - Congregazione di Carità di San Giovanni Battista (CCSGB), IV serie

155, *Uscite*, 1680-1681

156, *Mandati per l'uscita, segnato C/1*, 1681 - 1682

157, *Filza di mandati per l'uscita*, 1° luglio 1683 - 30 giugno 1686

158, *Filza di Mandati per l'uscita, segnata C/2*, 1° luglio 1686 - 30 giugno 1689

159, *Filza di Mandati per l'uscita, segnata D/1*, luglio 1689 - giugno 1692

160, *Mandati per l'Uscita*, 1° luglio 1692 - 30 giugno 1694

161, *Filza di Mandati per l'Uscita*, luglio 1694 - giugno 1696

165, *Filza di Giustificazioni dell'Uscita de Pagatori di S.A. Rev.ma segnato B2 XV, dal 16 ottobre 1700 al 1702*

180, *Quaderno di Tratte e rimesse*, 1686 - 1690

247, *Ricevute diverse*, 1679 - 1692

248, *Filza di ricevute diverse, segnata A*, 1679 - 1692

652, *Adi 22 giugno 1711. Inventario dell'infrascritte robe ritrovate nella villa di Lappoggi del Serenissimo Principe Francesco Maria di Toscana di gloriosa memoria il di 15 maggio prossimo passato*

652, fascicoletto all'interno, intitolato: *Inventario delle robe attinenti al già Ser.mo Principe Francesco Maria di Toscana di gloriosa memoria, ritrovate in essere il di 15 maggio (1711) nel palazzo di Siena*

653, *Inventario di tutte le robe ritrovate nella Villa di Lappoggio, Botteghe e Giardini, attenenti al già Serenissimo Principe Francesco Maria di gloriosa memoria 1710 ab Inc.*

654, *Inventario delle masserizie e altro attinenti al Serenissimo Principe Francesco Maria di Toscana di gloriosa memoria ritrovate ne suoi appartamenti del Palazzo de Pitti, tanto a terreno, che sopra*

¹²⁶ ASFi, CCSGB, IV serie, 165, *Filza di Giustificazioni dell'Uscita de Pagatori di S.A. Rev.ma segnato B2 XV, dal 16 ottobre 1700 al 1702*, n. 28, 1699, conto di Francesco Corallo per aver dipinto un'arme che va alla porta della chiesa titolare e per lavori a una carrozza di campagna.

655, *Inventario dell'Appartamento del Palazzo de Pitti, e altro a cura del Guardaroba Faini*, 15 maggio 1711

2 – Mediceo del Principato (MdP)

5871, F, *Inventario Di Masserizie, e Mobili, e Supellettili che si ritrovano nell'Appartamento del Ser.mo e Rev.mo Sig.re Card.le de' Medici*

5872, vol. 3, *Inventario di tutti i mobili, che il Serenissimo, e Reverendissimo Signor Principe Cardinale Francesco Maria di Toscana tiene nella sua villa di Lappoggi [...] fatto nel mese di novembre 1696*

ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE DI FIRENZE (ASCFI)

Ente Comunale di Assistenza (ECA)

3 - Congregazione di Carità di San Giovanni Battista, *Libro dei Decreti dal 1709 al 1712 della Congregazione generale e dei dodici deputati*

Bibliografia

BALDINUCCI F.S., *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII (1725-1730 ca)*, ed. a cura di A. Matteoli, Roma, 1975.

BARBOLANI DI MONTAUTO N., *Paesaggio e battaglia a Firenze dopo Salvator Rosa, in Firenze Milleseicentoquaranta. Arti, lettere, musica, scienza*, atti del Convegno di studi (Firenze, Kunsthistorisches Institut - Max-Planck Institut, 11-12 dicembre 2008) a cura di E. Fumagalli, A. Nova, M. Rossi, Venezia, 2010, pp. 325-348.

BARBOLANI DI MONTAUTO N., *Pandolfo Reschi*, Firenze, 1996.

BARBOLANI DI MONTAUTO N., *Il principe cardinale Francesco Maria*, in *Fasto di corte* (2007), pp. 135-141.

BARBOLANI DI MONTAUTO N., *La villa di Lappoggi: il Tempo e la fama nelle stanze del cardinale*, in *Fasto di corte* (2007), pp. 141-161.

BENCIVENNI M., *Corallo, Francesco*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 28, Roma, 1983, pp. 693-695.

Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 19 maggio-11 settembre 2016) a cura di A. Bisceglia, M. Ceriana, S. Mammana, Livorno, 2016.

COLA M.C., *I Ruspoli l'ascesa di una famiglia a Roma e la creazione artistica tra Barocco e Neoclassicismo*, Roma, 2018.

Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, volume III, *L'età di Cosimo III de' Medici e la fine della dinastia (1670-1743)*, a cura di M. Gregori, Firenze, 2007.

MARTIN S.C., *Coralli (Corallo), Francesco*, voce, in *SAUR, Allgemeines Künstler-Lexikon*, 21, München-Leipzig, 1999.

- MACCIONI P., *Il Ritiro di Lilliano*, in *Fasto di corte* (2007), pp. 162-175.
- MORENA F., *Cineseria. Evoluzione del gusto per l'Oriente in Italia dal XIV al XIX secolo*, Firenze, 2009.
- PALAGI G., *La Villa di Lappoggi e il poeta Gio. Batt. Fagiuoli*, Firenze, 1876.
Palazzo degli Alberti. Le collezioni d'arte della Cariprato, a cura di A. Paolucci, Ginevra-Milano, 2004.
- PAOLI M.P., *Medici, Francesco Maria de'*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 73, Roma, 2009, pp. 52-56.
- SPINELLI L., *Cantar fuori porta. Storia, spettacoli e protagonisti del teatro mediceo di Pratolino 1679-1710*, Firenze, 2020.
- SPINELLI L., *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e Violante Beatrice di Baviera (1675-1731)*, Firenze, 2010.
- SPINELLI R., *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani. Mecenate e committenza a un pittore fiorentino della fine del Seicento*, catalogo della mostra (Poggio a Caiano, Scuderie medicee) a cura di R. Spinelli, Firenze, 2003.
- SPINELLI R., *La villa del Poggio Imperiale, "buen retiro" della granduchessa madre Vittoria della Rovere (1670-1694)*, in *Fasto di corte* (2007), pp. 28-40.
- SPINELLI R., *Profilo di un principe-mecenate: Ferdinando di Cosimo III de' Medici*, in *Fasto di corte* (2007), pp. 177-194.
- SPINELLI R., *Vittoria della Rovere: passione collezionistica e mecenatismo della granduchessa madre*, in *Fasto di corte* (2007), pp. 11-24.
- SPINELLI R., *Note sul collezionismo del principe-cardinale Francesco Maria de' Medici. Nuovi documenti su Andrea Scacciati, Pietro Dandini, Francesco Corallo, Antonio Ugolini, Livio Mehus, Niccolò Cassana, Balthasar Permoser, Gaetano Giulio Zumbo e altri*, in "Predella", 8, 2013, pp. 85-105.
- SPINELLI R., *Il 'Priorista Mariani' dell'Archivio di Stato di Firenze: gli stemmi miniati da Atanasio Bimbacci*, in *Ferdinando di Cosimo III de' Medici, Gran Principe di Toscana, e Violante Beatrice di Baviera*, atti del Seminario di studi (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, 25 gennaio 2014) a cura di R. Spinelli, in "Valori tattili", 3/4, 2014, pp. 40-51.
- SPINELLI R., *La committenza artistica e il collezionismo di Donato Maria Guadagni (1641-1718) nella Firenze di fine Seicento: il Volterrano, Giovan Battista Foggini, Francesco Corallo, Pietro Dandini e altri*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", 81, 2014, pp. 203-254.
- SPINELLI R., *Cosimo III de' Medici, Giuseppe Nicola Nasini e le tele con Storie di San Francesco per il Sacro Convento d'Assisi, 1695*, in *San Francesco con Angeli riceve le Stimmate di Giuseppe Nicola Nasini. Un restauro per il Sacro Convento di Assisi*, Genova, 2018, pp. 28-39.
- SPINELLI R., *I decori pittorici e gli arredi della villa di Poggio Imperiale*, in A. Ragazzini - R. Spinelli, *La Villa di Poggio Imperiale. Una reggia fiorentina nel patrimonio UNESCO*, Firenze, 2018, pp. 53-125.

- SPINELLI R., *I giardini di Lappoggi, di Lilliano e la pittura 'di fiori' nelle collezioni del principe cardinale Francesco Maria de' Medici*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", 86, 2019, pp. 291-319.
- SPINELLI R., *Le committenze sacre di Cosimo III de' Medici. Episodi poco noti o sconosciuti (1677-1723)*, Firenze, 2019.
- SPINELLI R., *"Lappoggio è bello e buono: è il centro, è il soglio Delle delizie: e dirlo un paradiso". Famigli e familiari nella quadreria del cardinale Francesco Maria de' Medici*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", 87, 2020, pp. 393-407.
- Villa Medicea di Poggio a Caiano. Museo della Natura Morta. Catalogo dei dipinti*, a cura di S. Casciu, Livorno, 2009.

In corso di pubblicazione

- SPINELLI R., *Cosimo III e l'eredità del cardinale Francesco Maria de' Medici: nuovi documenti e riflessioni sulla donazione del principe al fratello, granduca di Toscana*.
- SPINELLI R., *I Guadagni di Firenze. Mecenate e committenza artistica del ramo della famiglia detto "della Nunziata" (1620 -1770)*.
- SPINELLI R., *Nascita d'una collezione: il principe cardinale Francesco Maria de' Medici tra Lappoggi, Firenze, Siena e Roma (1672-1700)*.

Elena Fondra, artista poliedrica tra 'Novecento' e Fellini

FABIO SOTTILI

Elena Fondra, “pittrice penetrante e precisa, allo stesso tempo cantante e donna di spirito goldoniana, diventata internazionale per le sei o sette lingue che parla e per la lunga vita vissuta all'estero”: così venne presentata nel 1956 in una sua mostra milanese¹.

Totalmente ignorata dalla manualistica novecentesca, invece fra gli anni '30 e gli anni '60 fu attiva in molti ambiti artistici (pittura, architettura, arti applicate, arredamento, grafica pubblicitaria, scenografia, lirica, cinema) e vicina a importanti personaggi della cultura d'avanguardia, quali Leonor Fini, Alberto Savinio, Gustavo Pulitzer Finali, Gio Ponti, Anton Giulio Bragaglia, e Gillo Dorfles, nonché del mondo politico e della vita mondana.

Secondo quanto riportano i testi² nacque nel 1910 a Dardanelli (in Turchia) o a Smirne da un'antica e nobile famiglia lombarda in rapporti secolari con la repubblica di Venezia; studiò a Trieste e a Parigi, ma nell'arte fu autodidatta. In realtà, attraverso ricerche genealogiche da me effettuate, si tratta di Elena Maria Luisa Fondra, nata a Dardanelli l'8 Settembre 1907, figlia minore del commerciante Enrico di Giovanni Fondra (1864-?) e di Teresa de Caravel (1884-?), appartenenti all'alta borghesia di origine italiana³.

Non sappiamo quale sia stato il momento e la ragione che portò la sua famiglia a trasferirsi a Trieste, così come ignoriamo con quali modalità sia avvenuto l'approccio di Elena Fondra col mondo dell'arte, se veramente la sua formazione fu di autodidatta.

Quel che è certo è che tutti ammiravano la sua bellezza, veniva chiamata col

¹ *Elena Fondra* 1956.

² D'Agostino 1935, ad vocem; Martelli 1996, pp. 97-98; Vatta 2000, pp. 130-131.

³ Proviene da un'aristocratica famiglia lombarda, legata nei secoli alla Repubblica della Serenissima, alcuni esponenti della quale nel secondo Ottocento erano andati ad abitare sulle coste turche. Il padre Giovanni Fondra si occupava principalmente di esportazione di vallonea e cereali, ed era segretario della Società Dante Alighieri a Smirne. La sorella maggiore fu Silvia Maria Eugenia Fondra (1904-?), primo amore dello scrittore francese Henri Bosco. Il nonno paterno Giovanni Fondra (1829-1908), nato a Como - figlio di Innocenzo Fondra e Teresa Venini -, dopo che nel 1856 si era trasferito a Smirne, si era unito in matrimonio con Luisa Boretti (1845-1923) - figlia di Fortunato Boretti e di Anna Missir -, da cui nacquero, oltre a Enrico, anche Gioacchino (1865-1926) e Adolfo Fondra (1867-1924). Il nonno materno Agide Giuseppe Emilio de Caravel (1846-1926) fu console italiano a Dardanelli, ed ebbe in moglie Maria Guerrier (1853-1924). Cfr. Stoppani 1888, pp. 86-87, 288; Frangini 1903, pp. 8, 20. Che la pittrice fosse figlia di Enrico Fondra e di Teresa de Caravel lo conferma la rivista “Lidel” del Febbraio 1930 (anno XI, 1930, 2, p. 16), nella quale si cita l'artista col nome di “Elena Fondra de Caravel”, che aveva eseguito un “quadro vivente” intitolato *Mannequin Siegel*, in occasione del Gran Ballo del Consiglio Nazionale delle Dame Italiane chiamato “Primavera fiorita”, allestito a Trieste in quell'anno.

titolo di 'baronessa', e a partire dall'età fascista fino agli anni del boom economico fu una delle poche donne a partecipare alle maggiori manifestazioni espositive italiane e a tenere mostre in vari paesi europei nonché in America (fig. 1).

Per tutta la vita fu amica di Leonor Fini⁴, e affine allo stile di Achille Funi, ma venne influenzata soprattutto dagli artisti d'avanguardia che animavano il *milieu* culturale di Trieste nel primo dopoguerra, una città all'epoca cosmopolita, la cui colta borghesia intellettuale frequentava Saba, Svevo e Joyce, in un'atmosfera sospesa fra mondo mitteleuropeo e pensiero italiano. La cerchia artistica triestina alla fine degli anni '20 era molto attiva e dominata dalle figure di Carlo Sbisà e Arturo Nathan⁵, che contribuirono in modo decisivo alla sua formazione.

Sergio Vatta la considera un'artista che "presenta in una città come Trieste opere che risentono nei modi delle influenze fra le più significative delle avanguardie presenti in Italia negli anni Venti, in opposizione al Novecentismo ufficiale. [...] È una pittura che, pur nell'evidente semplificazione formale e in una certa ricerca cromatica antinaturalistica, mantiene intatta una grazia e un gusto decorativo non comuni"⁶. Ritengo invece che non la si debba valutare come un'artista collocata "in opposizione" allo stile di 'Novecento', quanto piuttosto caratterizzata da uno spirito che attenua il monumentalismo classicheggiante - comunque presente nelle sue composizioni - attraverso una sognante leggerezza di stampo metafisico, talmente d'avanguardia che fu spesso oggetto di aspre critiche negli anni d'esordio.

Condivise i suoi debutti artistici con l'amica Leonor Fini, una pittrice al momento ancora 'sarfatiana' e lontana dall'immaginario surrealista con il quale si affermerà a livello internazionale. Insieme parteciparono alle loro prime esposizioni e adottarono un linguaggio monumentale e classicheggiante 'alla Funi', che però la Fondra condì con misteri più spiccatamente mitteleuropei.

La sua attività artistica espositiva è testimoniata fin dal 1929 quando prese parte alle Mostre Sindacali di Trieste, dopo essere tornata da Parigi ed aver ammirato soprattutto le opere metafisiche di Giorgio De Chirico e il ritorno all'ordine di Pablo Picasso⁷.

Sulle pagine del settimanale "Marameo", il critico satirico noto con lo pseudonimo "Strazzacavei" in occasione dell'esposizione di Giugno la distrusse: "Entriamo col cappello in mano per non mostrarci incivili. E ci soffermiamo tuttavia a bocca aperta dinanzi a una nuova CIVILTÀ' contrassegnata col N.36 e della quale è aralda la signorina Elena Fondra. In Elena Fondra havvi un singolare contrasto: ella è giovane e bella e li suoi quadri sono barbogi e brutti. È ritornata da poco da Parigi, dove studiò e dipinse per quattro o cinque mesi ed eccola a portarci un saggio di quella: «Civiltà» ballerina. Un'altra sua pittura (N. 38) è registrata nel catalogo col titolo MALINCONIA e infatti sono ben malinconici quel piatto, quel paio di limoni, quello *scatolin del pèvere* e quella *fiasca de l'oio*,

⁴ Questo è documentato dalle lettere di Leonor Fini trascritte in Fini/Pieyre de Mandiargues 2010, pp. 28-30, 89, 310, 322, 328-329, 331-333, 335, 338, 341, 353, 359, 379, 430.

⁵ Carlo Sbisà 2014; *Il mondo è là* 2015.

⁶ Vatta 2000, p. 130.

⁷ Fasolato 1997; *Elenco degli artisti* 1997, p. 254. Nel 1929 risulta risiedere a Trieste in Via Domenico Rossetti 59.

grande come la porta socchiusa che sta a poca distanza nel fondo. «Malinconia» a una «*natura morta*»? Ma uno degli allestitori dell'Esposizione ci informa che quello era il nome di un'altra opera della Fondra, un nudo che fu trovato dalla commissione troppo... faceto rispetto al titolo e rifiutato. Un terzo lavoro della Fondra, dallo sfondo... sfondato e con un frammento di testa di terracotta, «*ultimo avanzo d'una stirpe infelice*» nel primo piano ha per titolo EVOCAZIONE. Evocazione di che? Dello spirito folletto che ha sconvolto le facoltà intellettuali dei pittori ultramoderni?⁸. E continua definendo le sue opere come "tele aggrotescate che insaccano i «*bacoli*» artistici della pittrice Elena Fondra"⁹.

Viceversa il critico del giornale "Il Piccolo di Trieste" in quell'occasione la ritenne un'interessante innovatrice: "Al polo opposto, o meglio all'equatore pittorico, dove tutte le tinte sono aspre e violente come invettive, stanno i quadri del Cernigoi e della signorina Fondra. Il Cernigoi ha una specie di scarica nervosa in tinte strillanti: ma non si può contestare un impeto di dinamismo dionisiaco al suo brutale «*Idillio*», che si esprime tutto d'un pezzo; mentre l'umorismo delle sue scenette suburbane ha pure un'inevitabile forza d'accento. La signorina Fondra adopera anch'essa una tavolozza cruda e veemente: vi s'imposta con rude efficacia nella natura morta: mentre gli altri quadri sono a loro modo simbolici, e attestano l'origine nell'officina parigina del De Chirico"¹⁰.

La critica continuò a maltrattarla anche nella mostra regionale autunnale del 1929: "Con la macchio pittura *Il parco dei divertimenti* (op. N.1) la signorina Elena Fondra vuol dimostrare anzitutto ch'ella possiede molta forza nel colore e...*che ghe gira le carozzete*"¹¹. E ancora: "La signorina Elena Fondra mostrandoci il suo *Nudo* (9) con tocchi pieni, diremo così, di pariginità, presenta il caso clinico di *una donna che ga perso el late*"¹². Ma ci fu chi la pensava diversamente: "Nella sala seconda abbiamo le «avanguardie», ossia gli artisti che battono loro strade, per lo più avventurose, e sui quali è difficile una Giuria si pronuncino nettamente per il sì e per il no. Si veggono opere strambe e paradossali, ma anche talune pitture molto serie. Qui troviamo in marcia due signorine, Eleonora Fini ed Elena Fondra, con taluni cavalieri, lo Sbisà, il Nathan, il Lannes, il Cernigoi, e due nuovi scudieri, C. Godina e L. Posar"¹³. E ancora: "«Il parco dei divertimenti» della signorina Fondra, con un disordine vivace di figurette grottesche nei chiasosi colori della cromolitografia popolare, è lavoro di un genere in cui ella riesce animata e giocosa"¹⁴. Il suo "*Nudo*" tuttavia non convinse: "La signorina Fond[r] a prova quanto sia dura cosa il nudo, e considerandola giovane e principiante, si può anche ripromettersi meglio dai suoi saggi futuri"¹⁵.

⁸ Trascrizione del settimanale triestino "Marameo!" del 14 Giugno 1929, presente in Grassi 2013-2014, pp. 144-145. Su "Marameo!" si veda De Grassi 2014, pp. 21-22.

⁹ Trascrizione del settimanale triestino "Marameo!" del 21 Giugno 1929, presente in Grassi 2013-2014, p. 146.

¹⁰ "Il Piccolo di Trieste", 11 Giugno 1929, p. 5.

¹¹ Trascrizione del settimanale triestino "Marameo!" dell'11 Ottobre 1929, presente in Grassi 2013-2014, p. 149.

¹² Ivi, p. 150.

¹³ "Il Piccolo di Trieste", 6 Ottobre 1929, p. 6.

¹⁴ "Il Piccolo di Trieste", 12 Ottobre 1929, p. 6.

¹⁵ "Il Piccolo di Trieste", 13 Ottobre 1929, p. 6.

Inoltre nella IV Esposizione d'Arte al Giardino Pubblico di Trieste nel Settembre 1930 lo stesso "Strazzacavei" sulle pagine di "Marameo" così la apostrofava: "Elena Fondra ha rifatto col suo «Suonatore di fisarmonica» un capolavoro dell'età dei calcoli della pietra, degno appena di fare il paio con quell'altro «Suonatore della fisa» esposto dal Claris alla Permanente in via della Borsa, piena di tutto un po'... Ma la Fondra dimostra pure di saper disegnare quando può esprimere così bene il senso del riposo nella sua *Dormiente*"¹⁶. Anche sulla rivista "Giovinezza ed Arte" da Guido Sambo venne denigrata la sua opera e quella di Leonor Fini, tanto che il critico invitava le due pittrici a rinunciare a ogni velleità artistica¹⁷.

Il suo *Suonatore di fisarmonica* presentato nel 1930 all'esposizione sindacale di Trieste dimostra quella predilezione per la figurazione compatta e per la revisione dell'ideale formale del corpo umano promosso dai pittori sarfattiani di 'Novecento', ma contaminato dallo spirito parigino del Picasso 'neoclassico' e dai misteri metafisici dechirichiani, molto apprezzati dal clima artistico triestino del momento (fig. 2). Anche Gio Ponti alla fine degli anni Venti aveva trattato il soggetto del *Suonatore di fisarmonica* per Richard-Ginori, vedendolo alla stregua di una bella marionetta. Elena Fondra invece fa assumere un aspetto sognante alla scena, con il malinconico protagonista bloccato in masse volumetriche e forme geometricamente semplificate, all'interno di un contesto paesaggistico dominato da un cielo plumbeo, dal ramo secco di un albero e da architetture appena evocate; l'altra presenza viva è costituita da due piccoli personaggi che camminano in secondo piano, chiara citazione delle figure in coppia che spesso appaiono nei dipinti metafisici di Giorgio De Chirico, e che riappariranno sullo sfondo dell'*Arianna* presentata dalla Fondra nella Triennale del 1936 (fig. 15).

Il suo stile iniziale è inoltre ben esemplificato dall'olio intitolato *Terra vergine* (fig. 3), che raffigura un paesaggio lacustre alla stregua di uno spazio onirico, caratterizzato da una "raffinata ed un po' pigramente sognante poesia, come è la natura di questa artista"¹⁸.

Dalla giuria venne ammessa alla XVII Biennale di Venezia del 1930 con un quadro raffigurante *La bella addormentata*, purtroppo ancora non riemerso, del quale Ugo Nebbia affermava che, rispetto allo "pseudo-classicismo di Leonora Fini", la nostra pittrice si caratterizzava con "quel nudo ritagliato sopra un fondo picassiano"¹⁹.

Elena Fondra è nota soprattutto per aver partecipato all'arredo dei più moderni transatlantici, diventando una delle decoratrici predilette dall'architetto Gustavo Pulitzer Finali²⁰, insieme a nomi molto affermati (Gio Ponti, Libero Andreotti, Pietro Chiesa, Antonio Maraini, Massimo Campigli, Gino Severini), e a giovani artisti (Augusto Cernigoj, Marcello Mascherini, Maryla Lednicka, Giulio Rosso) "attenti alle novità formali, provenienti non soltanto dall'area milanese, e capaci anche di proporre originali interpretazioni artistiche, rielaborate

¹⁶ Trascrizione del settimanale triestino "Marameo!" del 26 Settembre 1930, presente in Grassi 2013-2014, p. 156.

¹⁷ Sambo 1930, p. 34.

¹⁸ "Domus", VIII, 1930, 16, p. 38.

¹⁹ Nebbia 1930, p. 289.

²⁰ Pulitzer Finali 1935; Riccesi 1985; Fochessati 2009; Fochessati 2017, a cui si rimanda per ogni ulteriore bibliografia.

comunque su basi formali novecentiste, talvolta ispirate al Secondo Futurismo di Prampolini"²¹. Gio Ponti era un ammiratore di tale gruppo, infatti sulle pagine di "Domus" dichiarò che dalle "decorazioni, dai ricami, dalle pitture, dai metalli, dai disegni, dagli arredamenti di questi artisti è palese la testimonianza di un clima estetico moderno caratteristicamente elevato e che costituirà uno dei termini del rinnovamento delle arti decorative nostre"²².

Nei dipinti parietali che Elena Fondra ideò per gli arredi navali si riscontrano tangenze formali con lo stile déco di Gio Ponti e con quello di Giulio Rossi, un altro dei più interessanti decoratori italiani dell'epoca, inserito a pieno titolo nell'opera di Ponti; ma anche il triestino Guido Andlovitz deve essere stato un riferimento per la nostra artista.

Iniziò questa attività nel 1928 con il varo del Conte Grande²³, per poi proseguire con il Victoria nel 1931²⁴, e con il Conte di Savoia nel 1932²⁵.

Sono gli anni d'oro della cantieristica giuliana di anteguerra. I cantieri navali triestini, a partire dalla fine degli anni Venti, nella progettazione degli arredi vennero dominati dallo studio STUARD, diretto dal suo fondatore, l'architetto Gustavo Pulitzer Finali, che fu saldamente legato alla famiglia Cosulich, proprietaria, oltre che di molteplici imprese industriali marittime e finanziarie, anche del Lloyd Triestino, la gloriosa compagnia di navigazione di Trieste. Con Pulitzer l'arredamento navale portò una ventata di modernità, lontano dal linguaggio eclettico e scenografico del primo dopoguerra promosso dalla casa Ducrot di Palermo e dallo studio Coppedè di Firenze; ispirandosi alle soluzioni funzionali del Bremen (1929), Pulitzer adottò soluzioni decorative di gusto novecentista di immediata lettura, stilisticamente armoniose fra interni ed esterni, concepite per avvolgere il passeggero in un'atmosfera pittoresca e rassicurante, allietata da tutti i comfort. Fu con la motonave Victoria che il Pulitzer riuscì a realizzare un armonico progetto di arredo, adeguandosi all'assetto tecnologico che, seguendo postulati modernisti, non veniva nascosto.

L'unica fonte che documenti l'attività della nostra pittrice nell'ambito della decorazione navale sono gli articoli della rivista "Domus", con le poche immagini fotografiche che vi si trovano pubblicate.

Elena Fondra nel Conte Grande dipinse le pareti della sala dei giochi con soggetti esotici e marini in uno stile spensierato e stilizzato che guardava ai contemporanei esiti dell'art déco francese (fig. 4), mentre nella motonave Victoria fu autrice della decorazione con soggetti circensi alle pareti della sala giochi destinata all'infanzia e dipinse un *Paesaggio veneziano* su uno specchio "con tecnica originalissima" (figg. 5-6). Invece per il Conte di Savoia creò i pannelli con paesaggi italiani per la sala da pranzo di prima classe (almeno nove, fra cui *Trieste*, *Lago di Como*, *Bogliasco*, *Bologna*, *Napoli*) e i pannelli decorativi per la saletta da pranzo

²¹ Vatta 1998, p. 84.

²² "Domus", VIII, 1930, 16, p. 38.

²³ Felice 1929, p. 27. Probabilmente Gio Ponti ("Domus", VIII, 1930, 16, p. 38) ha confuso il Conte Grande con il Vulcania, poiché l'unico articolo di "Domus" che prima di questa data aveva illustrato decorazioni parietali eseguite per un transatlantico da Elena Fondra era quello del Novembre 1929 (Felice 1929, p. 27) dove si illustrava la sala giochi per bambini del Conte Grande.

²⁴ Ponti 1931; Pulitzer Finali 1935, pp. 1-23; Staccioli 1979.

²⁵ Ponti 1933; Pulitzer Finali 1935, pp. 25-111.

dei bambini (figg. 7-11).

Il Conte Grande compì il suo viaggio inaugurale il 13 Aprile 1928 sulla rotta Genova – Napoli – New York, in seguito però destinato al servizio di linea col Sud America. Diversamente il Victoria venne ideato per la linea Trieste – Alessandria d’Egitto, rotta che seguì a partire dal 27 Giugno 1931, ma poi estesa fino all’Estremo Oriente. Invece il Conte di Savoia fu un gigante di 48000 tonnellate, gemello del più famoso Rex, che prese il mare il 30 Ottobre 1932 con lo scopo di traversare l’oceano fino agli Stati Uniti.

Alcune opere di Elena Fondra vennero esposte anche alla Triennale di Milano del 1930²⁶, così come nella Triennale del 1933²⁷, quando realizzò la *Dormiente* (fig. 12) e uno degli “affreschi fra i più significativi della Mostra milanese”²⁸ intitolato *Invito al viaggio* (fig. 13), ottenendo due medaglie d’oro e il diploma d’onore: qui sicuramente il successo era dovuto alla leggerezza ed estraniamento che le sue schematiche figure proponevano, apparendo da un fondo evanescente che le sue schematiche figure proponevano, apparendo da un fondo evanescente che le unificava luoghi diversi come in un sogno.

Tornò ad esporre nuovamente alla Triennale del 1936 con un pannello decorativo raffigurante *Arianna* (fig. 14). Il soggetto di Arianna, caro alla sensibilità metafisica²⁹, è stato più volte presente nelle sue opere e diventa protagonista di quest’olio su tavola in origine quadrato³⁰ (fig. 15), la cui composizione è dominata da un’inerzia fatata, vagamente opprimente, che ricorda le spiagge incantate di Arturo Nathan. La posa riecheggia quella della figura di fondo di *Serenata* eseguito verso il 1934 (fig. 16), e lo stile pittorico è vicino a quello di Achille Funi (fig. 17), ai pannelli decorativi dipinti per il transatlantico Conte di Savoia e a quelli eseguiti nel 1933 per la Triennale di Milano. La figura, il cui volto sembra modellato su quello della stessa pittrice, è seduta come molti personaggi classicheggianti di De Chirico, tiene in mano il filo che consegnerà a Teseo e indossa un abito punteggiato di stelle, allusivo alla sua futura incoronazione in occasione delle nozze con Dioniso. Al corteo del dio dell’ebrezza appartiene il suonatore di aulos posto in secondo piano fra delle colonne, mentre sulla sinistra due piccole figure metafisiche ammantate conversano sulla costa di quella che si ritiene essere l’isola di Naxos, dove Arianna venne trovata in lacrime da Dioniso. Il quadro

²⁶ Si trattava di bozzetti di scene e di costumi e un paravento laccato da lei decorato. Cfr. *Catalogo ufficiale della IV Esposizione Triennale 1930*, pp. 62, 226.

²⁷ *Catalogo ufficiale della V Triennale 1933*, p. 348.

²⁸ “Il secolo illustrato”, 10 Giugno 1933, anno XXII, n. 23, s. n.

²⁹ De Sanna 2004.

³⁰ *Guida della VI Triennale 1936*, p. 134; *Arte decorativa italiana 1936*, p. 65; Silvestri 1936 (qui intitolato erroneamente come *Penelope*, perché non si spiegherebbero le stelle dipinte sull’abito della donna, evidente riferimento ad Arianna che venne incoronata di stelle dopo il matrimonio con Dioniso). Attualmente misura 99,5x79 cm, ed è firmato in basso a destra e sul retro. Era un pannello decorativo che fu esposto nella Triennale di Milano del 1936 all’interno della Galleria delle arti decorative e industriali, e che è stato tagliato sia a destra che a sinistra, come attesta la foto presente nell’Archivio della Triennale. In origine era quadrato: infatti entrambe le firme sono prive delle ultime tre lettere, e nei lati superiore ed inferiore sono presenti dei fori di vite con i quali doveva essere stato fissato ad una parete. Proviene da una collezione privata bolognese, ed è stato venduto all’asta Farsetti del 27 Ottobre 2018 (lotto 532), dove era indicato come “Ignoto del XX secolo, Figura allegorica”. Cfr. *Guida della VI Triennale 1936*, p. 134; *Arte decorativa italiana 1936*, p. 65; Silvestri 1936 (qui intitolato *Penelope* in modo erroneo).

venne esposto nella Galleria delle arti decorative e industriali della Triennale, e sulle pagine dei Quaderni della Triennale fu preso come esempio per smentire “l’accusa di una preconcetta ostilità da parte dell’architettura moderna contro la decorazione pittorica”³¹.

Nel 1934 Elena Fondra realizzò un grande pannello statistico sullo sviluppo della Marina Mercantile Italiana esposto nella Seconda Mostra del Mare di Trieste (fig. 18), e, anche se col 1933 terminò il suo lavoro sui transatlantici, il sodalizio con Gustavo Pulitzer continuò anche nel 1935, infatti quest’ultimo scelse la pittrice per l’esecuzione del fregio che avvolgeva l’ufficio della Compagnia Italiana del Turismo a Londra³² (fig. 19), nel quale una semplice linea ondulata veniva utilizzata per evocare il variegato profilo del paesaggio italiano e per raccordare le forme schematiche delle maggiori emergenze architettoniche ed artistiche della nostra penisola.

Fu una raffinata illustratrice (fig. 20), infatti col Lloyd Triestino la collaborazione si protrasse almeno fino al 1938 disegnando a più riprese le copertine della rivista di viaggi di quella compagnia intitolata “Sul Mare” (figg. 21-22, 24-25), progettò allestimenti espositivi, e produsse manifesti pubblicitari³³: esemplare è il bozzetto per un *Manifesto del gruppo armatoriale Italia-Cosulich Lloyd Triestino-Adria* del 1935 (fig. 26), dove “domina la potenza delle prore italiane, la luminosità dei ponti, [...] la velocità sicura che fa delle navi italiane altrettante vertebre di un’ala portentosa, spazianti su tutti i mari del mondo”³⁴. Le varie copertine propongono immagini seducenti e pittoresche dominate da figure che il viaggiatore avrebbe incontrato nei suoi percorsi, come la donna africana (fig. 21) o l’*Afrodite di Rodi*³⁵ (fig. 23), realizzate a silhouette con una grafica sintetica ed elegante; talvolta riprendono composizioni già create dalla Fondra per la sala da pranzo del Conte di Savoia, come il pannello dedicato a *Bogliasco* (figg. 10, 25).

L’apprezzamento nei suoi confronti già prima del 1935 portò alla commissione di “affreschi” (forse solo dei dipinti murali o dei pannelli) nel Casinò Municipale di Levanto, sulla costa del levante ligure, e una sua opera (non sappiamo quale) si trovava all’interno del Castello Sforzesco di Milano.

Nel 1937 disegnò le scene per *Nel suo candore ingenuo* di Jacques Deval con la regia di Renzo Ricci, portato nei teatri dell’America latina per volontà di Anton Giulio Bragaglia³⁶: non è la prima volta che la Fondra dimostrava di interessarsi al mondo del teatro, infatti già nella Triennale del 1930 aveva esposto sette bozzetti di scena e dei figurini teatrali.

Alla fine degli anni Trenta (prima del 1939) la pittrice si sposò, ma del marito

³¹ *Arte decorativa italiana 1936*, p. 26.

³² Pulitzer Finali 1935, pp. 205-211; Riccesi 1985, pp. 162-164.

³³ Furono cinque le copertine da lei ideate, progettò pannelli per la Mostra del Mare, e partecipò nel 1935 al concorso per il *Manifesto del gruppo armatoriale Italia-Cosulich Lloyd Triestino-Adria* raggiungendo il secondo posto, *ex aequo* con altri tre artisti: è interessante segnalare che in quest’ultimo caso il vincitore del concorso risultò Lucio Fontana. Cfr. *Il Duce visita la Mostra 1934; Il successo del grande Concorso 1935*; Vatta 2000, pp. 64, 70, 76, 89, 130-131, 153.

³⁴ *Il successo del grande Concorso nazionale 1935*.

³⁵ L’*Afrodite di Rodi*, inserita dalla Fondra in una delle sue copertine per la rivista del Lloyd Triestino, era già stata copiata verso il 1930 da Carlo Sbisà in un disegno ora in collezione privata.

³⁶ Bragaglia 1937, p. 35.

sappiamo soltanto che portava il cognome degli Asti ed era possessore di miniere in Toscana. Andò a risiedere a Roma e il suo legame col regime fascista divenne molto stretto, tanto che fece costruire una propria residenza ad Asmara in Eritrea, allora colonia italiana, ed ebbe l'incarico di arredare le residenze africane di Francesco Canero Medici, governatore di Addis Abeba, e di Amedeo di Savoia, duca d'Aosta e viceré di Etiopia. Fu il periodo in cui si occupò di architettura e di disegno d'interni, diventando una delle poche donne impegnate nella progettazione architettonica in età fascista e apprezzate da Gio Ponti³⁷, vate del gusto decò italiano nel design e nelle arti applicate, e in tale veste da lui presentata sulle pagine di "Domus", dopo che insieme avevano partecipato all'arredo delle più moderne navi da crociera agli inizi di quel decennio.

Sulla stessa rivista "Domus" tuttavia nel 1941 venne criticata aspramente da Carlo Enrico Rava³⁸ proprio per il modo con cui aveva arredato le residenze del viceré di Etiopia e del governatore di Addis Abeba nel 1939³⁹. In quello stesso anno si occupò anche degli interni di Villa Celestina a Castiglioncello, un edificio razionalista progettato dall'architetto romano Vittorio Cafero nel 1931 per Attilio Teruzzi, Capo di Stato Maggiore della Milizia e Ministro dell'Africa Italiana⁴⁰ (fig. 27). Tutte queste residenze vennero abbellite dalla nostra artista anche con pitture murali: nella villa toscana sopra il camino del salotto dipinse una *Veduta di Villa Celestina dal mare* secondo quello stile pittoresco e sognante che aveva espresso per tutto il precedente decennio, mentre nella villa del viceré di Etiopia propose una *Natura morta con pesci* (fig. 28) vicina alle contemporanee composizioni di Gino Severini, tese ad esaltare i valori tradizionali della cultura classica attraverso forme desunte dalla realtà quotidiana, esaltate dai caldi colori mediterranei (fig. 29).

La sua attività nel campo dell'architettura si espresse principalmente nella realizzazione della propria casa ad Asmara⁴¹ (fig. 30), che trovò un deciso detrattore in Rava, il quale la vedeva "sbandare verso le più inimmaginabili incongruità: prova ne siano (tanta è l'impreparazione in questo settore) gli allestimenti creati da Elena Fondra nella capitale dell'Impero, per le abitazioni di alcune altissime personalità, allestimenti nei quali (cf. «Domus» di giugno 1939) essa ha riunito, in piena Africa, un'anticamera del più banale novecento da mobilificio di Cantù, un «boudoir», tutto stoffe, di gusto viennese, una camera da letto «parigina», un «soggiorno», infine, che accosta un camino di marmo giallo a mobili di palissandro lucidissimo e zebrano ed a porte rivestite di specchi, mentre un tappeto di scimmia, bianco e nero, ed alcuni trofei d'armi dimenticati a casaccio sulle pareti, vorrebbero dare, suppongo, il «tocco coloniale». Ahinoi! È vero che in compenso, nella sua già menzionata villetta all'Asmara, la stessa Fondra ha collocato un

caminetto in mattoni rossi che, come stile, starebbe bene a Cortina: forse perché l'Asmara è in montagna..."⁴².

Altrove invece il suo impegno in architettura è stato apprezzato poiché "the plain and rational small house built in 1940 in Asmara by Elena Fondra Asti can be regarded as the singular event of women's involvement in the modernisation of Eritrea fostered by the Fascist regime"⁴³.

La villetta di Asmara si ispira al progetto di 'casa coloniale' presentato da Luigi Piccinato alla V Triennale del 1933, ma non raggiunge esiti di tale modernità, infatti la purezza dei volumi che la compongono viene annullata dal cornicione di copertura, e le finestre non sono a nastro. Inoltre il modello di Piccinato si fondava sulla tradizione residenziale araba della corte interna, adattata affinché gli ambienti fossero confortevoli e moderni⁴⁴, mentre la costruzione della Fondra non risultava aderente all'architettura mediterranea. Rava addirittura bollava l'"anonima e correttissima sciatteria pseudo-moderna di tante casette, tutte somiglianti, e tutte, da Tripoli all'Asmara, ad Addis Abeba, ugualmente impersonali ed amorfe", fra quali naturalmente inseriva anche la casa di Elena Fondra⁴⁵.

Durante la guerra l'artista risultava risiedere a Roma, proprio quando la città subì il pesante bombardamento americano, e Leonor Fini attesta che la sua amica ebbe un figlio nel 1945, ma affermando malignamente che era rimasta incinta di un alleato.

Anche dopo il secondo conflitto mondiale la carriera artistica di Elena Fondra fu prolifica e poliedrica, divenne internazionale, e anzi si arricchì di impegni nella lirica e nella cinematografia. Con uno studio ai Parioli di Roma dove riceveva aristocratici e attrici a cui eseguiva i ritratti, fu protagonista del jet-set internazionale del secondo dopoguerra fra Roma, Milano, Parigi, Atene, New York, Palermo, Catania, e Ischia: qui nel 1955 "Elena Fondra, la baronessa pittrice e bellissima donna, tiene corte aperta. Le gravitano attorno belle donne e esponenti dell'industria in attesa di farsi ritrarre per la mostra che la Fondra terrà prossimamente a Nuova York"⁴⁶.

Oltre alla mostra personale a New York, in quello stesso anno partecipò alla VII Quadriennale di Roma con *Oltre il sogno*, manifestazione alla quale tornò nel 1959 con un *Nudo*, entrambi non riemersi.

A partire dagli anni '50 il suo stile pittorico cambiò, e Anton Giulio Bragaglia puntualmente lo descrisse nella mostra che tenne a Milano nel 1956⁴⁷ e in quella di Catania nel 1962⁴⁸: "Per lei – come per me – l'Astrattismo è una esumazione, non certo una via nuova. In questa sua seconda vita, Elena Fondra s'è rimessa a fare la pittura dal *vero* con scrupolo, come uno che ricomincia, mirando allo spirito proprio degli uomini e delle cose. Dopo essere passata attraverso espe-

³⁷ L'arredamento della villa del viceré era stato apprezzato perché il "tono preziosamente evocativo e nello stesso tempo lontano da ogni retorica, è quello che segna l'opera di Elena Fondra: il gusto pronto e fresco, chiaro e moderno in cui gli ambienti sono creati, il loro sapore semplice di casa s'accordano con precisione in un tono più vasto di allusiva nobiltà" (cfr. *Due significativi arredamenti*, 1939, pp. 63-64).

³⁸ Rava 1941, p. 63.

³⁹ *Due significativi arredamenti*, 1939.

⁴⁰ *Villa Celestina*, 1939.

⁴¹ *Una casetta all'Asmara* 1940; Teklé 2008, p. 63.

⁴² Rava 1941, p. 63.

⁴³ Franchini 2016, pp. 250-251.

⁴⁴ Alle pareti di un soggiorno aveva appeso alcune tavole di Alexandre Jacovleff della serie *Croisière noire* del 1926.

⁴⁵ Rava 1941, p. 61.

⁴⁶ "La rassegna d'Ischia", XVI, 1955, 6, p. 46, nel quale è stata trascritta una lettera del 17 Settembre 1955.

⁴⁷ *Elena Fondra* 1956.

⁴⁸ *Elena Fondra* 1962.

rienze astratte e surrealiste, con amoroso impegno essa riprende oggi contatto con la realtà, e la sua spiccata personalità affronta il supremo metro dell'arte: il personaggio umano." Infatti si concentrò principalmente sul tema del ritratto (fig. 31), soprattutto di persone che frequentava. Tali "ritratti hanno pregio per la felice analisi psicologica del soggetto – ciò ch'è fondamento del ritratto. Nelle altre sue composizioni [paesaggi, nature morte, soggetti mitologici] affiorano, costanti, lucide memorie dell'infanzia da lei trascorsa in un paese dove gli dei sono familiari ed il mito è realtà. Un vero fantastico e poetico. Elena Fondra mi pare esempio di onestà senza letteratura e senza presunzione. Bella cosa, per uno che ritorna daccapo, cercare l'umile silenzio dentro di sé, nel grande frastuono di questa Babele dalle mille lingue, ch'è il mondo della pittura".

In queste mostre, oltre a rimanere ancora legata a temi della classicità (*Didone, Dafne, Arianna, Leda, L'Ellesponto, Il Tempio di Sunion, Delfi e il Peloponneso*) o ad echi metafisici (*Le amanti di pietra, Malinconia, La bella addormentata*), dimostrava la sua predilezione per la natura morta, per il paesaggio, ma soprattutto per il ritratto, immortalando i volti di coloro che la circondavano, a partire dal figlio, fino a delineare le fattezze di artisti (Leonor Fini e lo scultore Assen Peikov), di attrici in voga (Sofia Loren, Daniela Rocca e Tamara Lees), di nobili italiani (quali Rosanna Romeo Del Castello, la contessa Silvia Piscicelli, il principe Roland Brancaccio, la duchessa Carmela di Misterbianco, e il conte Filippo Canaletti Gaudenti).

Anche Diego Calcagno apprezzò i lavori che lei portò a termine in questa fase: "Elena Fondra, per grazia di Dio, non mi ha fatto il ritratto. Sono io che ho guardato a lungo, e con ammirata emozione, le sue tele. Ritratti, paesaggi, nature morte, queste tele mi sono apparse cariche e fiammanti. Esse sprigionano una accesa personalità. Si tratta di una pittrice che, pur essendo donna bella e affascinante, possiede una forte virilità artistica. Un'anima che, tra Giorgio De Chirico e il Tintoretto, sa dire con forza, con irruenza, con ricchezza, con baldanza, il fatto suo. Il disegno, nei quadri di Elena Fondra, ha quella robustezza che manca a tanti «effettisti» dai vaghi e misteriosi ghirigori"⁴⁹. L'amabile prosa di Diego Calcagno pubblicata su "Il Tempo" vedeva nei quadri della Fondra un sapiente uso del colore perché "ha una essenzialità, un benessere, un volume, un peso che fa impressione. Non è piano, è profondo, sembra entrare nel sangue delle donne, degli uomini, delle frutta, delle case e delle pietre. Ho insomma la sensazione di trovarmi di fronte a una vera pittrice. Il vecchio dubbio, dinanzi al caso Fondra, scompare. Le donne non debbono dipingere, le donne non sanno dipingere? Non è così. Ecco una donna che dipinge meglio di tanti uomini. Essa vendica dunque il suo sesso e gli assegna, tra le tante altre universalmente accettate, una nuova interessante vittoria"⁵⁰.

Rimase legata artisticamente ad Alberto Savinio e a Giorgio De Chirico, come dimostrano i suoi *Autoritratti* degli anni Cinquanta (figg. 31-32), nei quali l'eco della fase barocca del pittore della Metafisica si fa forte (fig. 33). Carlo Tridenti, l'autorevole critico d'arte che scriveva sul "Giornale d'Italia", esprimeva la sua approvazione nei confronti dei ritratti di Elena Fondra: "Parla del resto per la Fon-

⁴⁹ Elena Fondra 1956.

⁵⁰ Idem.

dra, a testimonianza delle qualità che la caratterizzano, l'Autoritratto, un'opera da non dimenticare, un'opera di notevole bellezza e indovinate un po', somigliante; infine la forza espressiva, il rigore di tratto, la finezza psicologica e l'intimo calore degli «inchiostri» provano a chi abbia occhi, che ci si trova di fronte ad un'artista ricca di doti alquanto rare, la cui fresca istintività appare, grazie a Dio, sostenuta da una lunga e fruttuosa esperienza"⁵¹. Così come una costante rimase l'amicizia con Leonor Fini (fig. 34).

Stefano Terra (al secolo Giulio Tavernari), giornalista corrispondente RAI dai Balcani e dal Medio Oriente, conobbe la pittrice ad Atene alla fine degli anni Cinquanta, quando con le sue opere aveva conquistato l'alta società greca, tanto da avere l'onore di ritrarre la regina Federica. Di lei scrisse che aveva "la lucidità dei De Chirico e l'amorosa cattiveria di un Tommaseo. Questo riconoscimento totale e generoso della Grecia moderna per la sua pittura non è certo casuale"⁵².

I rapporti con Gio Ponti continuarono anche nel dopoguerra, com'è attestato da cinque lettere degli anni 1950-51 conservate presso l'archivio dell'architetto a Milano.

Fu interprete musicale come mezzo soprano nei primi anni Cinquanta, tenendo concerti in teatri prestigiosi e alla radio nazionale⁵³. Ebbe anche una carriera da attrice interpretando la contessa Von Marstrand (fig. 35) nel film *Vacanze romane* del 1953 (in verità poco più di una comparsata), e soprattutto nella veste di Elena (amica di Giulietta) in *Giulietta degli Spiriti* di Federico Fellini nel 1965, probabilmente una figura autobiografica che ricalcava il carattere e i modi della nostra artista, congeniali all'atmosfera onirica e surreale del film che a Fellini valse il *Golden Globe* come miglior film straniero nel 1966 (figg. 36-37).

Gli Stati Uniti spesso la accolsero benevolmente, infatti prima del 1962 realizzò "affreschi" nella chiesa di Our Lady of Lourdes a New York, vi tornò nel 1964 per un tour di mostre personali allestite in varie città, e nel Febbraio 1966 fu di nuovo a New York, come testimonia un veloce profilo fattole dallo scultore William Zorach, quando lei lo andò a trovare nel suo studio⁵⁴ (fig. 38).

Morì il 1 Ottobre 1968, e la sua tomba si trova a Roma nel Cimitero Flaminio.

⁵¹ Elena Fondra 1962.

⁵² Idem.

⁵³ L'8 Agosto 1952 partecipò ad un concerto per radio col chitarrista Mario Gangi ("Avanti", 8 Agosto 1952, p. 4), mentre il 13 e 14 Febbraio 1955 fu una dei solisti del concerto "L'Enfant et les Sortilèges" di Ravel al Teatro Argentina di Roma ("L'Unità", 12 Febbraio 1955, p. 5).

⁵⁴ Il disegno è dedicato "To Elena Fondra. Remembering a very pleasant visit to my studio. Feb. 6th 1966". È stato realizzato a inchiostro su carta (29,5x22 cm), ed è contenuto in un volume di John I. H. Baur rilegato con numerose illustrazioni a penna a sfera e disegni a inchiostro blu del 1959, passato a New York, nell'asta Swann Galleries del 22 Giugno 2006, lotto 278.

Bibliografia

- Arte decorativa italiana*, Quaderni della Triennale, Milano 1936.
- BRAGAGLIA A. G., *Bragaglia in America con Renzo Ricci e Laura Adani*, in "Il dramma", XIII, 1937, 258, pp. 34-35.
- Catalogo ufficiale della IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti Decorative ed Industriali moderne*, Milano 1930.
- Catalogo ufficiale della V Triennale di Milano*, Milano 1933.
- D'AGOSTINO E., *Professionisti ed artisti della Venezia Giulia: profili*, Torino 1935
- DE GRASSI M., "ai quadri miei non dan libero passo", in Carlo Sbisà: "ai quadri miei non dan libero passo", atti del convegno di studi (Trieste, 22-23 Maggio 2014), a cura di L. Caburlotto, M. De Grassi, Trieste 2014.
- DE SANNA J., *Arianna matematica: il labirinto*, in "Metafisica", 3/4, 2004, pp. 247-260.
- Due significativi arredamenti*, in "Domus", XVII, 1939, 138, pp. 62-67.
- Elena Fondra*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Montenapoleone, 1956), a cura di D. Calcagno, 1956.
- Elena Fondra*, catalogo della mostra (Catania, Hotel Excelsior, 6 - 18 Dicembre 1962), 1962.
- Elenco degli artisti e delle opere esposte alle Mostre interprovinciali della Venezia Giulia dal 1927 al 1942*, a cura di P. Fasolato, in *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1944)*, catalogo della mostra (Trieste, 8 Marzo-1 Giugno 1997), a cura di E. Crispolti, M. Masau Dan, Milano 1997.
- FASOLATO P., *Venezia Giulia: attorno le esposizioni interprovinciali*, in *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1944)*, catalogo della mostra (Trieste, 8 Marzo-1 Giugno 1997), a cura di E. Crispolti, M. Masau Dan, Milano 1997, pp. 53-66.
- FELICE C. A., *Rispetto di noi stessi*, in "Domus", VII, 1929, 11, pp. 27, 58.
- FINI L., PIEYRE DE MANDIARGUES A., *L'ombre portée. Correspondance 1932-1945*, Paris 2010.
- FOCHESSATI M., *Transatlantici*, in *Déco. Arte in Italia 1919-1939*, catalogo della mostra (Rovigo, 31 gennaio-28 giugno 2009), a cura di F. Cagianelli, D. Matteoni, Cinisello Balsamo (Mi) 2009, pp. 229-230.
- FOCHESSATI M., *Dai transatlantici ai grattacieli. La diffusione "pubblica" dell'art déco*, in *Art Déco. Gli anni ruggenti in Italia 1919-1930*, catalogo della mostra (Forlì, 11 Febbraio-18 Giugno 2017), a cura di V. Terraroli, Cinisello Balsamo (Mi) 2017, pp. 55-63.
- FRANCHINI C., *From the Embroidery to the Construction. Women in Design and Architecture: Domus 1928-1950*, in *MoMoWo – 100 works in 100 years. European women in architecture and design, 1918-2018*, a cura di A. M. Fernandez Garcia, C. Franchini, E. Garda, H. Seražin, Ljubljana 2016, pp. 248-255.
- FRANGINI A., *Italiani in Smirne*, Bologna 1903.
- GRASSI C., *Marameo! Giornale politico satirico pupazzettato. Critica e scritti d'arte*

- 1919-1942, tesi di laurea in Storia dell'arte contemporanea, Facoltà di Lettere, Università degli Studi di Trieste, rel. Prof. M. De Grassi, a.a. 2013-2014.
- Guida della VI Triennale di Milano*, Milano 1936.
- Il mondo è là. Arte moderna a Trieste 1910-1941*, catalogo della mostra (Trieste, 1 Novembre 2015-6 Gennaio 2016), a cura di P. Fasolato, E. Lucchese, L. Nuovo, Trieste 2015.
- Il successo del grande Concorso nazionale per un cartello del Gruppo "Italia"- "Cosulich"- "Lloyd Triestino"- "Adria"*, in "Sul Mare", XI, 1935, 2, s.n.
- Il Duce visita la Mostra del Mare alla Fiera del Levante*, in "Sul Mare", X, 1934, 4, s.n.
- MARTELLI C. H., *Dizionario degli artisti di Trieste dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste 1996.
- NEBBIA U., *La XVII Biennale di Venezia. I pittori italiani*, in "Emporium", LXXXI, 1930, 425, pp. 267-290.
- PONTI G., *L'arredamento navale, oggi e domani*, in "Domus", IX, 1931, 46, pp. 22-65.
- PONTI G., *Una nave*, in "Domus", XI, 1933, 63, pp. 105-123.
- PULITZER FINALI G., *Navi e case: architetture interne 1930-1935*, Milano 1935.
- RAVA C. E., *Per la casa e la vita in colonia*, in "Domus", XIX, 1941, 158, pp. 61-63.
- RICCESI D., *Gustavo Pulitzer Finali: il disegno della nave. Allestimenti interni 1925-1967*, Venezia 1985.
- SILVESTRI G., *Sguardo alla VI Triennale di Milano*, in "Sul Mare", XII, 1936, 9, s.n.
- Villa Celestina a Castiglioncello*, in "Domus", XVII, 1939, 141, pp. 18-22.
- Una casetta all'Asmara*, in "Domus", XVIII, 1940, 146, pp. 42-43.
- STACCIOLI V., *La motonave "Victoria" e la svolta degli anni trenta nell'architettura navale italiana*, in "Arte in Friuli, Arte a Trieste", 3, 1979, pp. 149-155
- SAMBO G., *Alla IV° Esposizione del Sindacato Artisti della Venezia Giulia*, in "Gioventù ed Arte", 1930, 2, pp. 31-34.
- Carlo Sbisà: "ai quadri miei non dan libero passo"*, atti del convegno di studi (Trieste, 22-23 Maggio 2014), a cura di L. Caburlotto, M. De Grassi, Trieste 2014
- STOPPANI A., *Da Milano a Damasco*, Milano 1888.
- TEKLÉ L., *La casa in colonia: il modello Asmara*, in *Asmara. Architettura e pianificazione urbana nei fondi dell'IsIAO*, a cura di G. Barrera, A. Triulzi, G. Tzeggai, Roma 2008, pp. 60-67.
- VATTA S., *Le gallerie galleggianti. Cernigoj decoratore*, in *Augusto Cernigoj (1898-1985): la poetica del mutamento*, catalogo della mostra (Trieste, 1998-1999), a cura di M. Masau Dan, F. De Vecchi, Trieste 1998, pp. 79-95.
- VATTA S., *Sul Mare. Grafica pubblicitaria ed editoriale attraverso le copertine della rivista di viaggi del Lloyd Triestino dal 1925 al 1944*, Trieste 2000.

Appendice:

Elenco delle opere di Elena Fondra⁵⁵

- 1928** Decorazione con soggetti esotici e marini alle pareti della sala dei giochi del transatlantico “Conte Grande”, progettato dall’architetto Gustavo Pulitzer Finali - distrutto
- 1929** Opere esposte nella *II Esposizione del Sindacato Regionale Fascista delle Belle Arti* presso la Galleria Michelazzi di Piazza Unità a Trieste (giugno 1929):
Civiltà
Natura morta con limoni
Evocazione
Malinconia – dipinto rifiutato
- Opere esposte nella *III Esposizione del Sindacato Regionale Fascista degli artisti* presso il Padiglione Municipale del Giardino Pubblico a Trieste (ottobre 1929):
Il parco dei divertimenti
Nudo
Verso il 1929 realizza il quadro **Terra vergine**, olio, ubicazione sconosciuta
- 1930** Opere esposte nella *IV Esposizione d’arte del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti della Venezia Giulia* presso il Padiglione Municipale del Giardino Pubblico a Trieste (15-30 settembre 1930):
Suonatore di fisarmonica⁵⁶, ubicazione sconosciuta
Dormiente
- Opere esposte alla XVII Biennale di Venezia:
La bella addormentata
- Opere esposte alla Triennale di Milano:
7 bozzetti di scene e figurini teatrali
paravento laccato da lei decorato
- 1931** Decorazione con soggetti circensi alle pareti della sala giochi per bambini e uno specchio dipinto con una veduta di Venezia nella motonave “Victoria”, progettata dall’architetto Gustavo Pulitzer Finali - distrutta

⁵⁵ Tale elenco è stato realizzato attraverso la consultazione di monografie, cataloghi, e articoli pubblicati su riviste e giornali.

⁵⁶ Opera riprodotta nel catalogo dell’esposizione triestina.

- 1932** Realizza **pannelli con paesaggi italiani per la sala da pranzo di prima classe e pannelli decorativi per la saletta dei bambini del transatlantico “Conte di Savoia”**, progettato da Gustavo Pulitzer Finali (almeno nove quelli della sala da pranzo di prima classe, fra cui **Trieste, Lago di Como, Bogliasco, Bologna, Napoli**) - dispersi
- 1933** Opere esposte alla Triennale di Milano:
Invito al viaggio, pittura murale realizzata nel vestibolo per un ufficio viaggi a Trieste, allestito nell’ammazzato della Mostra Internazionale dei Trasporti su progetto dell’architetto Gustavo Pulitzer Finali - distrutta
Dormiente, pittura murale realizzata nel vestibolo per un ufficio viaggi a Trieste, allestito nell’ammazzato della Mostra Internazionale dei Trasporti su progetto dell’architetto Gustavo Pulitzer Finali - distrutta
- 1934** Opere esposte alla II Mostra del Mare di Trieste e alla V Mostra del Levante a Bari:
almeno **due grandi pannelli statistici sullo sviluppo della marina mercantile italiana** realizzati nel padiglione del gruppo “Italia, Cosulich, Lloyd Triestino, Adria” - dispersi
- Copertina della rivista “Sul Mare”** (anno X, n.1, gennaio-febbraio 1934), rivista di viaggi del Lloyd triestino
- Nel 1934 ca. realizza il quadro **Serenata**, ubicazione sconosciuta
- Prima del 1935 realizza **“affreschi” nel Casinò Municipale di Levanto**
- Prima del 1935 **una sua opera si trovava all’interno del Castello Sforzesco di Milano**
- 1935** **Fregio esaltatorio dell’Italia nell’ufficio della Compagnia Italiana Turismo a Londra** su progetto dell’architetto Gustavo Pulitzer Finali - distrutto
- Italia mediterranea, Copertina della rivista “Sul Mare”** (anno XI, n.1, gennaio 1935), rivista di viaggi del Lloyd triestino
- Terra di Gesù**, tempera, 1935, ubicazione ignota
- Bozzetto per concorso di un manifesto pubblicitario per il gruppo armatoriale Italia-Cosulich-Lloyd Triestino-Adria**
- 1936** Opere esposte alla Triennale di Milano:
Arianna, olio su tavola, 99,5x79 cm, Firenze, collezione privata (già asta Farsetti 27 Ottobre 2018, lotto 532, dove era ritenuto di “Ignoto del XX secolo”; già Bologna, collezione privata)
- Copertina della rivista “Sul Mare”** (anno XII, n.3, marzo 1936), rivista di viaggi del Lloyd triestino

- 1937 Disegna le **scene per “Nel suo candore ingenuo” di J. Deval**, per la regia di Renzo Ricci
- Alcune sue **illustrazioni in b/n** vengono riprodotte nella rivista “Sul Mare”, 1937, n. 2
- 1938 **Copertina della rivista “Sul Mare”** (anno XIV, n.7-8, luglio-agosto 1938), rivista di viaggi del Lloyd triestino
- 1939 Dipinto murale con la **Veduta di Villa Celestina dal mare** sopra il camino del salotto di Villa Celestina a Castiglioncello su commissione di Attilio Teruzzi - distrutto
- Arredamento della residenza del viceré di Etiopia**, dove dipinge una **Natura morta** nella sala da pranzo - distrutta
- Arredamento della residenza del governatore di Addis Abeba**
- Progettazione della sua casa ad Asmara**
- 1955 Mostra personale a New York
- Opere esposte alla VII Quadriennale di Roma:
Oltre il sogno
- 1956 Opere esposte nella Mostra presso la Galleria Montenapoleone di Milano:
Autoritratto, olio, ubicazione sconosciuta
Didone, olio
Dafne 1955, olio
Contessa Silvia Piscicelli, olio
Principe Roland Brancaccio, olio
Scultore Assen Peikov, olio
Signora Anna Grossi, olio
Mio figlio, olio
Giovanella, olio
Gian Leone Suzzi, olio
Giovanna Suzzi, olio
Intimità, olio
Concerto, olio
Conchiglie al tramonto, olio
Cocomero e uva a Ischia, olio
Ricordo di Siracusa, olio
Frutta al mattino, olio
Il faro abbandonato, tempera
Le amanti di pietra, tempera
L'Ellesponto, tempera
Arianna, tempera
Il borgo, tempera
Un mondo perduto, tempera

- La gioia di vivere**, tempera
La collana di capelli, disegno
L'adolescente, disegno
Malinconia, disegno
Leda, disegno
La modella, disegno
Studio di nudo, disegno
Studio di nudo, disegno
Accademia, disegno
- 1959 Opere esposte alla VIII Quadriennale di Roma:
Nudo
- Prima del 1962 ha eseguito **affreschi nella chiesa di “Our Lady of Lourdes”** a New York
- Prima del 1962 ha realizzato il **Ritratto della regina Federica di Grecia**, ubicazione ignota
- Prima del 1962 ha allestito mostre personali a Parigi, Roma, Milano, New York, Atene, Palermo
- 1962 Mostra all'Hotel Excelsior di Catania:
Duchessa Carmela di Misterbianco
Rosanna Romeo Del Castello
Autoritratto, ubicazione sconosciuta
Sofia Loren
Conte Filippo Canaletti Gaudenti
Daniela Rocca
Tamara Lees
La pittrice Leonor Fini, ubicazione sconosciuta
Autoritratto al vento
Il Tempio di Sunion (Grecia)
Delfi e il Peloponneso (Grecia)
La brasiliana
Frutta e farfalle
Conchiglie al tramonto
Tulipani
La bella addormentata
Cocomero e tempesta
La principessa orientale
Il guanto nero
Il bouquet
Uva e melagrane
- 1964 Tour di mostre personali negli Stati Uniti
- 1966 Nel Febbraio è a New York nello studio dello scultore William Zorach



Fig. 1: Elena Fondra nel 1934 circa



Fig. 2: Elena Fondra, *Suonatore di fisarmonica*, 1930, ubicazione ignota

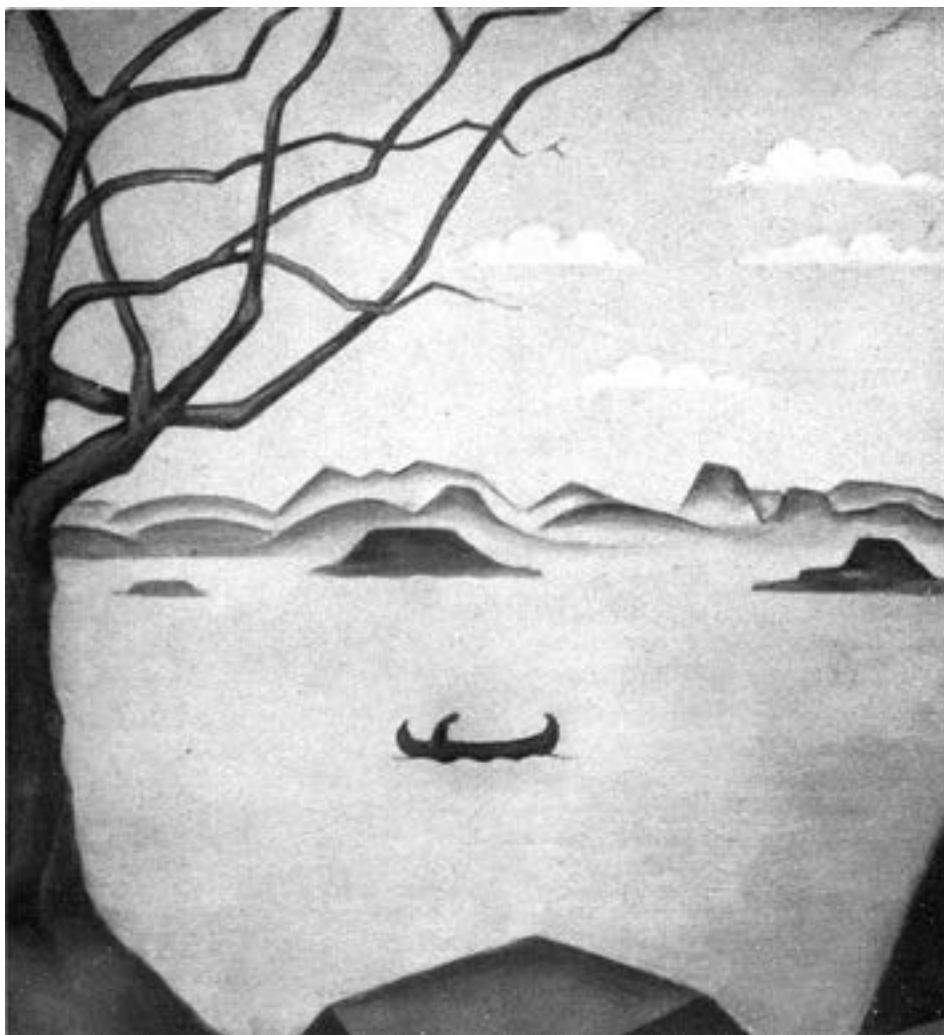


Fig. 3: Elena Fondra, *Terra vergine*, olio su tela, 1930 ca., ubicazione ignota



Fig. 4: La sala dei bambini con le pareti decorate da Elena Fondra nel 1929. Transatlantico "Conte Grande"



Fig. 5: La sala giochi per bambini con le pareti decorate da Elena Fondra nel 1931. Motonave "Victoria"

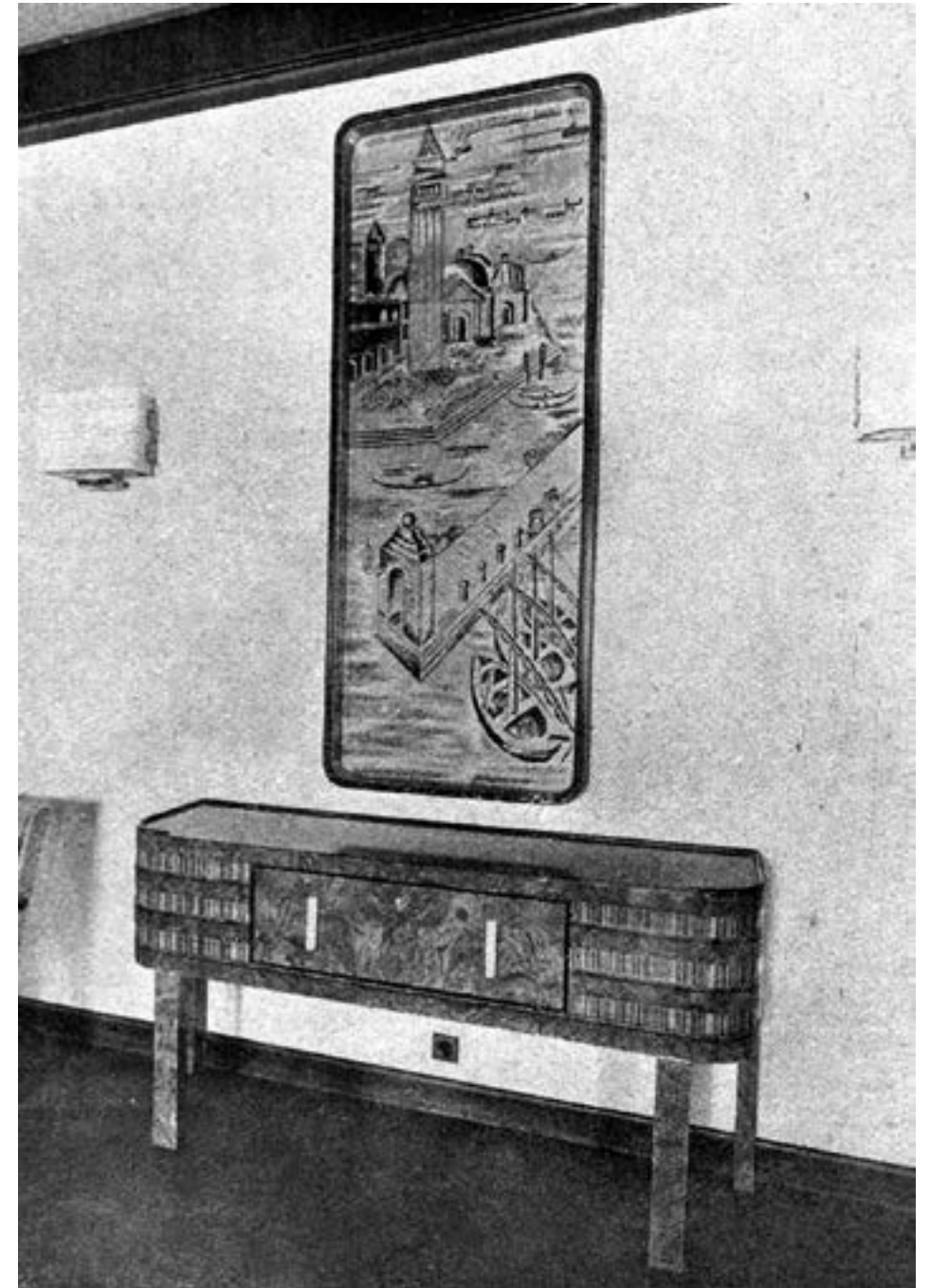


Fig. 6: Specchio dipinto da Elena Fondra nel 1931 con una *Veduta di Venezia*. Motonave "Victoria", sala da fumo



Fig. 7: Vedute della sala da pranzo di prima classe abbellita dai pannelli con *Paesaggi italiani* realizzati da Elena Fondra nel 1932. Transatlantico "Conte di Savoia"



Fig. 8: Elena Fondra, *Trieste*, pannello, 1932. Transatlantico "Conte di Savoia", sala da pranzo di prima classe



Fig. 9: Elena Fondra, *Lago di Como*, pannello, 1932. Transatlantico "Conte di Savoia", sala da pranzo di prima classe



Fig. 10: Elena Fondra, *Bogliasco*, pannello, 1932. Transatlantico "Conte di Savoia", sala da pranzo di prima classe



Fig. 11: Elena Fondra, *Bologna*, pannello, 1932. Transatlantico "Conte di Savoia", sala da pranzo di prima classe



Fig. 12: Elena Fondra, *Dormiente*, pittura murale. Triennale di Milano del 1933, vestibolo per un ufficio viaggi a Trieste, allestito nell'ammezzato della Mostra Internazionale dei Trasporti



Fig. 13: Elena Fondra, *Invito al viaggio*, pittura murale. Triennale di Milano del 1933, vestibolo per un ufficio viaggi a Trieste, allestito nell'ammezzato della Mostra Internazionale dei Trasporti



Fig. 14: Elena Fondra, *Arianna*, olio su tavola, 1936, collezione privata, già Prato Asta Farsetti 27 Ottobre 2018 (lotto 532)



Fig. 15: Elena Fondra, *Arianna*, olio su tavola. Foto realizzata quando l'opera fu esposta alla VI Triennale di Milano del 1936



Fig. 16: Elena Fondra, *Serenata*, 1934 ca., ubicazione sconosciuta



Fig. 17: Achille Funi, *Donna e fiori*, olio su tela, 1930, Venezia Asta Fidesarte 27 Ottobre 2018 (lotto 72)



Fig. 18: Elena Fondra, Particolari di un grande pannello statistico sullo sviluppo della Marina Mercantile Italiana esposto nella Seconda Mostra del Mare di Trieste, 1934



Fig. 19: Elena Fondra, *Fregio esaltatorio dell'Italia* nell'ufficio della Compagnia Italiana Turismo a Londra, 1935



Fig. 20: Elena Fondra, *Terra di Gesù*, tempera, 1935, ubicazione ignota



Fig. 21: Elena Fondra, *Bozzetto per copertina della rivista "Sul Mare"*, Gennaio-Febbraio 1934, tempera su carta. Trieste, Archivio Storico del Lloyd Triestino



Fig. 22: Elena Fondra, *Italia mediterranea, Copertina della rivista "Sul Mare"*, Gennaio 1935. Trieste, Archivio Storico del Lloyd Triestino



Fig. 23: *Venere accovacciata*, copia romana da un originale in bronzo della seconda metà del III sec a.C. Rodi, Museo Archeologico



Fig. 24: Elena Fondra, *Copertina della rivista "Sul Mare"*, Marzo 1936, anno XII, n. 3. Trieste, Archivio Storico del Lloyd Triestino



Fig. 25: Elena Fondra, *Copertina della rivista "Sul Mare"*, Luglio-Agosto 1938, anno XIV, n. 7-8. Trieste, Archivio Storico del Lloyd Triestino



Fig. 26: Elena Fondra, *Bozzetto per manifesto del gruppo armatoriale Italia-Cosulich Lloyd Triestino-Adria*, 1935. Trieste, Archivio Storico del Lloyd Triestino



Fig. 27: Elena Fondra, Arredamento del soggiorno e della sala da pranzo di Villa Celestina a Castiglioncello, 1939. Sopra il camino della sala da pranzo è visibile il dipinto murale con la *Veduta di Villa Celestina dal mare* realizzato da Elena Fondra.



Fig. 28: Elena Fondra, *Natura morta con pesci*, pittura murale, 1939. Addis Abeba, Villa del Viceré d'Étiopia, sala da pranzo



Fig. 29: Gino Severini, *Natura morta con pesci*, affresco intelato, 1936, collezione privata



Fig. 30: Elena Fondra, Casa dell'artista ad Asmara, 1940



Fig. 31: Elena Fondra, *Autoritratto I*, olio su tela, 1955, ubicazione ignota



Fig. 32: Elena Fondra, *Autoritratto II*, olio su tela, 1955, ubicazione ignota



Fig. 33: Giorgio De Chirico, *Autoritratto*, 1955, olio su tela, collezione privata, già Milano Asta Christie's 29 Maggio 2012 (lotto 40)



Fig. 34: Elena Fondra, *Ritratto presunto di Leonor Fini*, ante 1962, ubicazione ignota



Fig. 35: Elena Fondra nelle vesti della contessa Von Marstrand nel film *Vacanze romane* di William Wyler, 1953



Fig. 36: Elena Fondra e Federico Fellini sul set del film *Giulietta degli Spiriti*, 1965



Fig. 37: Valentina Cortese ed Elena Fondra nel film *Giulietta degli Spiriti* di Federico Fellini, 1965



Fig. 38: William Zorach, *Profilo di Elena Fondra*, inchiostro su carta, 1966. Contenuto in un volume di John I. H. Baur passato a New York nell'Asta Swann Galleries del 22 Giugno 2006 (lotto 278)

Quasi un diario. I “Ricordi artistici” di Ferdinando Folchi

STEFANO RENZONI

Siamo un po' tutti schiavi di una visione almeno parzialmente romantica dell'arte: l'artista di fronte al tormento della creazione, al rovello di un'espressione artistica dove s'intrecciava il talento e la volontà comunicativa. Certo, fu anche così, ma fino almeno al XIX secolo bisognerebbe ricordarsi che l'arte spesso fu anche ben altro: l'atelier, insomma un luogo dove poter lavorare. Qualcuno che veniva a mettere ordine. Una modella incauta che s'intratteneva anche dopo l'orario d'ufficio (come nei formidabili disegni di Hayez). Un posto dove lavorare dalla mattina alla sera, e pensare innanzi tutto a mettere su il pranzo con la cena. L'arte era innanzi tutto un mestiere, a volte anche arte, ma prima di tutto un mestiere, magari noioso, magari polveroso.

Ferdinando Folchi è uno di quei pittori ottocenteschi che molto lavorarono, pur senza riscattare la propria carriera da un profilo ritenuto medio-basso. Fu assai prolifico, dipinse in tutta la Toscana e anche altrove, e come un ragioniere tenne un quaderno assai preciso di tutto quello che fece. Soggetto, committente, dimensioni, soldi. Una sorta di computisteria artistica che in effetti contrasta con i voli di chi crede ai poeti assetati di luce e di serti vegetali. Non è certo questo il luogo dove ricostruire la carriera del Folchi, ma i suoi “Ricordi artistici”, messi in bella poi, come un documento che per il suo autore aveva un valore memoriale, sono la base necessaria per chi lo vorrà fare. Si sono studiati pittori ben peggiori¹.

Disciplinato allievo dell'Accademia fiorentina (dove entrò nel 1834), e dunque di Bezzuoli, Benvenuti e Sabatelli, Ferdinando Folchi (Firenze 2 maggio 1822 - 20 agosto 1883) fu così bravo da vincere dei premi, compreso quello per il pensionato romano (1843). La sua carriera si svolse comunque in gran parte nel Mugello, e fu assai vasta e diramata e così dignitosamente accolta, da trovar posto anche in luoghi di prestigio, come ad esempio nel quartiere della Meridiana di palazzo Pitti. La sua pittura raramente si sollevò da un tono medio di discreta persuasività, con una propensione per i toni sucré, lievi, e una costruzione didascalica e spesso narrativa delle scene. Fu insomma un abile divulgatore di idee e propensioni nate altrove, e questo fece la sua fortuna.

Ripercorrere il suo diario di lavoro (da sempre noto agli studiosi, ma mai pub-

¹ Per un orientamento biografico sul pittore cfr. almeno due testi, con ampia bibliografia precedente: E. BIANCHI, *Folchi Ferdinando*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, vol. 48, 1997, *ad vocem*; *I fatti gloriosi compiuti da donne italiane. Un episodio di Romanticismo storico in Palazzo Trombetta a Pontassieve*, a c. di M. Bietti, Firenze 2009. V. anche S. BIETOLETTI, *La Scuola di pittura all'Accademia di Firenze 1815-1860*, in Accademia di Belle Arti di Firenze. Pittura 1784-1915, a cura di S. Bellesi, vol. I, Firenze 2017, pp.120 e 137 n. 166.

blicato) significa dunque non solo favorire qualche attribuzione per tele sperdute nella campagna toscana, ma anche misurare l'identità di un pittore di seconda fila, e cosa voleva dire fare l'attore non protagonista in un secolo come il XIX².

La presente trascrizione è stata redatta al solo scopo di fornire alla lettura degli studiosi e degli appassionati un testo di riferimento di facile consultazione, senza però alcun intento filologico. E' un inizio, che spero possa servire da traccia per ricerche più approfondite.

Ricordi artistici di Ferdinando Folchi

c. 1r. Lavori eseguiti da me Ferdinando Folchi pittore e prezzi dei medesimi

dall'anno 1844 a tutto

Luglio 20. Quadro a olio rappresentante la Incoronazione della Madonna per la cappella della villa del signor Ferdinando Ristori a Monte Reggi Alto m. 2 largo m. 2. 168.

Novembre 14. Da Granduca Leopoldo II per due quadretti uno rappresentante un'orfanello, l'altro una festa religiosa per i bambini degli asili infantili. 224.

Dicembre 11. Dalla Granduchessa Maria Antonia per un piccolo quadro rappresentante una scena dell'Inondazione di Firenze per il suo album. 28.

c. 1v. [Dicembre] 16. Dal Granduca Leopoldo II per un quadro rappresentante l'Inondazione avvenuta in Firenze in quell'anno. 84.

Anno 1845

Gennaio 9. Dal conte Maletti per una piccola riproduzione del Inondazione. 56.

Aprile 18. Per una Madonna fatta per la chiesa di Sant'Antonio in Dicomano. 28.

Agosto 19. Per uno sfondo fatto alla cappella del signor Ferdinando Ristori a Monte Reggi rappresentante la Vergine Assunta 33, 60.

Settembre 15. Dalla marchesa Vettori per pittura fatta nel suo palazzo in vicolo de Tintori. 42.

² Il manoscritto è conservato a Firenze, presso la Biblioteca degli Uffizi, *Manoscritti*, 320. Si tratta di un registro manoscritto privo di cartulazione originale, successivamente numerato da c. 1 a c. 46 con coperta in cartone decorato, verosimilmente una bella copia, realizzata su un quaderno comune a righe ad uso scolastico. Ogni pagina è suddivisa in quattro colonne: la prima colonna indica la riscossione; la seconda soggetto e committente; la terza le lire, la quarta i centesimi. A dimostrazione del tono riepilogativo del testo, l'ultima carta contiene aggiunte. Sulla coperta è riportato il titolo originale di folchi: *Ricordi artistici di Ferdinando Folchi*. Ringrazio l'amico Manuel Rossi che, con la consueta generosità, ha reso possibile questo mio lavoro.

Anno 1846

Gennaio 18. Dal Granduca Leopoldo II per un quadro a olio rappresentante un'accademia musicale fatta nel salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio in pro degli Asili Infantili. 560.

c. 2r. Settembre 29. Dalla R. Accademia di Belle Arti di Firenze per l'Accessit ricevuto come premio il quadro presentato al concorso triennale, rappresentate Mosè che calpesta il diadema di faraone. 377, 6.

Anno 1847

Maggio 7. Da Antonio Pacetti antiquario per pittura fatta ad imitazione del antico. 106, 12.

Giugno 3. Dal Gran Duca Leopoldo II per un piccolo quadro rappresentante il Riposo in Egitto, donato dal medesimo a suo figlio Carlo. 133, 6.

Luglio 7. Dalla Società Promotrice di Belle Arti di Firenze, per vendita del quadro rappresentante Mosè che calpesta il diadema di faraone acquistato dal signor Megian francese. 666.

c. 2v. Ottobre 7. Dall'antiquario Fuppa per la pittura fatta a imitazione dell'antico sopra una scatola. 53, 63.

Anno 1848

Luglio 28. Dalla Società d'Incoraggiamento di Belle Arti di Firenze per vendita fatta di un mio quadro rappresentante la morte del Rolla scultore acquistato dal signor Morando Mori Ubaldini. 200.

E più per un piccolo quadro dipintovi una Fruttaiola. 33, 24.

Dicembre 1. Dal Grand Duca Leopoldo II, per un quadro di una Madonna delle Grazie figura grande al vero col putto, fatto per ornare la cappella reale della villa all'Alberese in Maremma. 33, 61.

Anno 1849

23.6. Dall'Illustrissimo signor marchese Carlo Gerini

c. 3. per una pittura a buon fresco rappresentante una Flora e diversi putti, eseguita nel suo palazzo di Firenze. 140.

luglio 25. Dalla Società Promotrice di Belle Arti di Firenze per un quadro a olio il di cui soggetto è la barca con le tredici donne dal Petrarca descritta acquistato dal signor Barsanti. 600.

ottobre 16. Dai frati di Monte Senario per un quadro rappresentante Alessandro IV che approva l'Ordine dei Servi di Maria e collocata nella loro chiesa. 244.

Anno 1850

Maggio 18. Dal Gran Duca Leopoldo II per un quadro a olio con entrovi la Madonna grande la metà del vero e un contorno d'angeli, che fu posto nella cappella della villa di Montughi. 333.

c. 3v. Luglio 4. Dalla Società Promotrice di Belle Arti di Firenze per un piccolo quadretto rappresentante un Arrotino acquistato dal signor Ferdinando Franceschi. 23, 6, 8.

Settembre 16. Dall'Illustrissimo signor marchese Carlo Gerini, per la pittura a buon fresco fata nel suo palazzo di Firenze rappresentante l'Armonia incoronata da Iside, e dalla Pace. 126, 13, 4.

Anno 1851

Aprile 5. Dal Grazzini per il quadretto rappresentante Domenico Beccafumi quando viene trovato dal suo padrone a disegnare alcune sue cose le quali fecero scoprire in esso l'inclinazione all'arte, per questo dipinto solo per titolo in regalo io ho avuto. 60, 00.

Luglio 12. Dalla Società Promotrice di Belle Arti di Firenze per due piccoli quadri

c. 4r. Uno rappresentante un Pescatore napoletano scelto dal comm. Odetti e l'altro di una Madonna scelto dalla marchesa Busca di Milano. 75.

Quadretto della Visitazione della Vergine a Santa Elisabetta collocato sopra un altare nella chiesa della S. Annunziata di Firenze, e per esso avutone in compenso un panforte di Siena del valore di 10.

Luglio 20. Dal Grazzini detto il frustaio per una Madonna con putto fatto un baratto di due cornici per il valore di 150.

Luglio 27. Dal signor priore Tavanti di San Niccolò Oltr'Arno per la figura della Madonna fatta nel soffitto della Compagna accanto alla chiesa. 60.

c. 4v. Per un quadretto rappresentante la Pia de' Tolomei fatto per un il [sic] mio cugino Gio. Folchi e da esso ricevuto come ricordo alcuni oggetti del suo magazzino per il valore di 118, 12, 4.

Anno 1852

Febbraio 5. Dal prof. Girolamo Pagliano per uno sfondo fatto alla loro villa delle Querce oggi dei P. P. Barnabiti rappresentante Apollo e le Muse. 106, 13, 4.

Maggio 20. Dal medesimo per altro sfondo fatto nella medesima villa rappresentante Giove, e le sue concubine. 116.

c. 5r. Anno 1853

Gennaio 5. Dall'Illustrissimo signor conte Guicciardini per la pittura fatta a buon fresco di un soffitto del suo palazzo in Lung'Arno rappresentante il trionfo dell'Armonia. 240.

Febbraio 10. Dal editore David Passigli per molti disegni per la sua opera riguardante fatti storici ed altri per la Bibbia nel totale di n.40 ricevute lire italiane 453, 60.

Aprile 20. Dal Valeriani per due quadri spediti in America rappresentanti il Levita d'Efraim, l'altro la Solitudine. 230.

Luglio 4. Dalla Società Promotrice di Belle Arti di Firenze per il quadretto rappresentante Orlanduccio del/

c. 5v. del leone scelto dal socio signor Aurelio Pucci e per l'altro più piccolo rappresentante la Vergine comprato dal socio signor Fortunati. 266, 13; 53, 6, 8.

Luglio 9. Dalla signora contessa Bobisca [?] per un quadretto della Vergine. 466, 12, 4.

Anno 1854

Maggio 5, Dal molto rev. signor Angiolo Pasquini, per aver dipinto un quadro a olio co figure grandi al vero rappresentante i SS. Pietro e Margherita e collocato nella chiesa di S. Gio. a Capolana suburbio d'Arezzo, alto braccia 3 ½ largo 2 ½. 300.

maggio 18. Dalla Società Promotrice di Belle Arti di Genova, per due quadri 1 Pifferai abruzzesi, acquistato dal signor Giu. Cabella, l'altro una Madonnina

c. 6r. scelta e comprata dal signor Carlo Durazzo. 36.

giugno 19. Per il quadro rappresentante le Feste fiorentine dette le Calende di maggio, e premiato con medaglia d'argento da questa Società Promotrice di Belle Arti, e spedito poi alla Esposizione mondiale di Nuova York, alto braccia 3 largo braccia 4 ma per disgrazie successe in tale Esposizione poter solo ricavare al netto 1000.

Luglio 3. Dal signor Sneiders per una Madonnina esposta alle Sale di Belle Arti. 66, 13, 4.

Anno 1855

Aprile 26. Dal negoziante Grazzini per due quadretti uno Giotto fanciullo, l'altro una Barca con alcuni donne. 80.

c. 6v. Aprile 22. Da Sasso per un bozzetto con allegorie per servire di modello per un ventaglio da offrirsi alla Imperatrice dei Francesi moglie di Napoleone III. 33, 6, 8.

Luglio 1. Dai sottoscrittori per l'esecuzione del quadro rappresentante la Deposizione di Cristo dalla Croce collocato nella chiesa della SS. Annunziata di Firenze all'altare del Crocifisso appartenente una volta alla famiglia Villani alto braccia 7 ½ largo braccia 4. 2400.

Luglio 5. Dalla Società Promotrice di Belle Arti di Firenze per il quadretto rappresentante Michelangelo a Lupo sogna la torre di S. Miniato, che fanno fuoco sopra

gli Imperiali venuti ad assediare Firenze, acquistato dal signor Ferdinando Quercioli. 200.

c. 7r. **Anno 1856**

Luglio 5. Dalla Società Promotrice di Belle Arti di Firenze per un quadretto rappresentante un Riposo, acquistato dalla signora contessa Bartolini Baldelli. 233, 6, 8.

Luglio 7. Dal signor priore Giovanni Rastrelli, per il quadro a olio rappresentante la intiera figura di Cristo quasi di grandezza al naturale con cuore in mano, e posta nella sua chiesa di San Pietro a Primaggioire in Mugello presso Vicchio. 266, 13, 6.

Luglio 22. Dal pievano Barzi di Dicomano per una mezza figura del Cuore di Gesù grande al vero. 100.

Luglio 25. Dal priore Gio. Fabbri per il quadro rappresentante il Martirio di San Donato e collocato all'altare maggiore

c. 7v. della sua chiesa di S. Donato a Villa presso Dicomano. 266, 12, 4.

Agosto 9. Dal negoziante Grazzini per un quadretto rappresentante Fausto e Margherita. 120.

Settembre 2. Dagli amministratori dello Spedale di Massa Ducale, per avergli dipinto un quadro a olio con figure la metà del vero rappresentanti i SS. Giacomo e Cristoforo da collocarlo nel detto Spedale. 244, 13, 4.

Anno 1857

Gennaio 20. Dal negoziante Grazzini per una piccola Battaglia, e per una piccola Concezione. 75.

Maggio 5. Dai frati della SS. Annunziata di Firenze per il dipinto a buon fresco sopra l'arco della crociata della

c. 8r. parte della cappella del Crocifisso vicino alla finestra che sta sopra il cornicione, e rappresentante una Monaca che caduta in un pozzo riamane incolume per grazia ricevuta dalla SS. Annunziata, come pure unitamente la pulitura degli altri dipinti in giro della chiesa. 433, 6, 8.

Giugno 4. Dalla Comune di Rimini per aver dipinto al nuovo teatro il soffitto dei palchi dell'ordine nobile n. 27 figurine alla pompeiana. 158, 13, 4.

Giugno 19. Dal signor Michele Jorel di Milano, per un bozzetto rappresentante S. Michele. 120.

Luglio 21. Dal pievano Gio. Battista Grifoni per il quadro a olio rappresentante la Vergine del Carmine con i SS. Simon Stok, e Teresa, con angeli e/

c. 8v. collocato all'altare a mano dritta di chi entra nella chiesa di S. Martino a Scopeto in Mugello, e pievania del predetto Grifoni. 500.

Settembre 2. Dai frati della SS. Annunziata di Firenze per diversi restauri fatti a tondi sopra le cappelle della loro chiesa. 250.

Settembre 9. Dall'Illustrissimo signor marchese Carlo Gerini per un trasparente entrovi la Vergine concetta, per servire di decorazione alla venuta del Pontefice Pio IX alla sua villa delle Maschere in Mugello. 100.

Anno 1858

Luglio 10. Dall'Illustrissimo signor conte Comm. Cav. Francesco de Larderel per il

c. 9r. quadro dipinto a olio di sua commissione rappresentante San Francesco che resuscita una bambina, con sorpresa dei parenti genitori, e di diverso popolo, e della misura di braccia 7 ½ per braccia 5 collocato nella gran chiesa del Soccorso in Livorno alla sua cappella. 2000.

Agosto 17. Da milord Hunt inglese per quattro quadri rappresentanti le Quattro età delle quattro stagioni, dipinti a olio in forma però quasi ovale alti braccia 1 ½ larghi braccia 2. 2800.

Anno 1859

Gennaio 3. Dal signor Francesco Frullani per parte di prezzo del quadro fatto per la nuova chiesetta delle Stimate all'Incontro presso Firenze avendo io rinunciato ad altrettanta rata per riguardo e dono voluto fare

c. 9v. a quel Santuario il quadro altezza di 3 per 2 ½. 268, 13, 4.

Febbraio 16. Dal signor can. Federigo Baldasserini per il quadro dipinto a olio alto braccia 4 ½ per 3 ½ rappresentante Sant'Antonio Abate tentato dal demonio e collocato nella chiesa plebana di Riparbella in Maremma. 266, 13, 4.

Aprile 13. Dal molto rev. Signor Proposto di San Leonino nel Chianti, per la pittura del quadro a olio alto braccia e 3 per braccia 2 1/5 rappresentante San Leonino, la Madonna il bambino Gesù e collocato nella sua chiesa. 233, 6, 8.

Luglio 14. Dal vescovo del Borgo San Sepolcro per una Madonna col Bambino figure per metà e rap. /

c. 10r. presentanti i sacri cuori di Maria e Gesù, e collocato nella cattedrale di detta città. 200, 7, 0.

Settembre 22. Da milord Hunt per un quadro a olio rappresentante le Feste fiorentine delle Calende di maggio alt. braccia 2 per braccia 3 spedito a Londra. 1924.

Anno 1860

Aprile 2. Dal signor Bertolli di Pisa per aver dipinto a fresco nella sua cappella di villa di Castellonchio presso Cigoli il soffitto con la Vergine Assunta con angeli. 40, 40.

Aprile 16. Per pitture fatte agli archi trionfali fatti nella solenne entrata in Firenze dal Gran Re Vittorio Emanuele. 160.

c. 10v. Gennaio 20. Da milord Hunt per il quadro rappresentante Boccaccio che spiega il Decamerone alla sua lieta brigata alto braccia 2 largo braccia 3 e spedito con gli altri cinque già eseguiti a Londra. 1920.

Settembre 1. Dall'Illustrissimo signor Cav. Priore Emanuele Fenzi per un affresco fatto nel suo palazzo in via S. Gallo e rappresentante l'Armonia, e due putti di grandezza al naturale. 123, 6, 8.

Ottobre 2. Dal cappellano della pieve di Dicomano Giuseppe Rondoni per un piccolo Cuor di Gesù. 28.

Anno 1861

Gennaio 2. Dal Valeriani per un quadro/

c. 11r. alto braccia 3 largo braccia 2 rappresentante Orlanduccio del Leone. 153, 6, 8.

Febbraio 10. Dalla Soprintendenza della Casa de Re, per il quadro del Ritratto di Sua Maestà Vittorio Emanuele a cavallo alto braccia 2 ½ largo braccia 2. 360.

Febbraio 16. Dal conte Agli per tre quadretti uno rappresentante Francesca da Rimini, gli altri uno la Leda, l'altro la Danae. 160.

Marzo 11. Dal di Dicomano [sic] signor Gio. Rondoni per due quadretti uno esprimente il Transito di S. Giuseppe, e l'altro un Cuor di Maria. 126, 13, 4.

Luglio 2. Dal pievano di Cigoli signor Gio. Peraimond, per pitture fatte alla /

c. 11v. sua chiesa di S. Maria a Fabbrica una nella cupoletta sopra l'altare maggiore, con la V. Assunta, l'altro una figura del Battista dipinto nella parete dietro il coro. 113, 6, 8.

Agosto 26. Dal signor priore Pietro Giampaoli per la pittura fatta nel soffitto della sua chiesa di S. Lorenzo a Vicchio di Rimaggio esprimente la Religione e due putti. 60.

Settembre 18. Dal pievano di Cigoli signor Gio. Peraimond, per un quadro a olio alto braccia 4 ½ largo braccia 3 1/3 con i SS. Ambrogio e Francesco e per solo titolo di regalo avuto 70.

Ottobre 20. Da un signore di Cesena per avergli dipinto a tempera sopra /

c. 12r. tela uno sfondino, il Carro d'Armida con Rinaldo. 48, 13, 6.

Novembre 20. Dall'Illustrissimo signor Cav. Senatore Emanuele Fensi, per aver dipinto nel suo palazzo in Firenze via di S. Gallo, una stanza, con gli appresso soggetti relativi ad Amore trionfante, cioè gli amori dei più celebri uomini, e gli dei che

furon vinti da questo Nume e più altre figure allegoriche sempre al soggetto, tanto nell'ornato come nelle pareti. 500, 6, 8.

Novembre 10. Dal padre Andrea da Quarata per un piccolo Ritratto del Beato Leonardo da Porto Maurizio, e collocato nella chiesetta dell'Incontro. 60.

Dicembre 25. Per lavori fatti nel palazzo dell' /

c. 12v. della [sic] Esposizione Italiana alla Porta al Prato. 526.

Anno 1862

Gennaio 3. Per aver dipinto le Muse nel soffitto del teatro Goldoni. 94.

Più dalla Casa Reale per il dipinto fatto nel Paco Reale nel teatro medesimo. 100.

Maggio 2. Dall'Opera della Collegiata d'Empoli per la pulitura delle figure dipinte nel soffitto, e rifatto di nuovo i due grandi angeli sopra l'arco dell'altare maggiore. 268, 12, 4.

Aprile 20. Dal signor proposto della Collegiata di Empoli per la pittura fatta /

c. 13r. a buon fresco nella parete del coro rappresentante il Martirio di Sant'Andrea Apostolo alto braccia 7 ½ largo braccia 4 eseguito per una pia società di benefattori. 400.

Maggio 2. Dalla cassa della Real Casa del Re, per aver dipinte a buon fresco in due stanze del nuovo quartiere detto della Meridiana, dei quadri che pongono in mezzo pitture fatte d'altri, cioè in una ove il prof. Cav. Luigi Sabatelli aveva dipinto il Sogno di Salomone io vi feci nei quattro quadri altri fatti riguardanti questo santo Re, e nell'altra ove il Prof. Antonio Marini aveva espresso Cornelia madre dei Gracchi /

c. 13v. con la giovine [sic] sposa Capuana vi dipinsi quattro soggetti riguardanti fatti celebri compiuti da donne romane. 2000.

Luglio 21. Dal signor Dottor Pietro del Greco per una Venere dipinta a tempera in una stanza della sua casa. 66, 13, 4.

Agosto 10. Dal Priore della chiesa di Santa Maria a Pontanico signor Smeraldo Salvatori, per la figura fatta nella volta della sua chiesa rappresentante l'Assunta. 50.

Ottobre 2. Dal signor Carlo Smit per una figura di Venere fatta alla sua villa presso Careggi. 73, 6, 8.

c. 14r. Novembre 10. Dal Priore di Pontanico signor Smeraldo Salvatori per pittura fatta in uno stendardo con la V. Maria Assunta. 20.

Novembre 12. Dalla Collegiata d'Empoli per la figura di S. Cecilia dipinta nella tela dell'organo. 108.

Novembre 14. Dalla Compagnia del SS. Sacramento della Collegiata d'Empoli per

la pittura fatta alla cupoletta della loro cappella rappresentante le tre Virtù teologiche. 173, 6, 8.

Anno 1863

Febbraio 2. Dai frati Osservanti di Pontassieve per la tela del organo /

c. 14v. dipintovi S. Francesco che riceve le Stimate [sic], e sei storielle in giro riguardanti i santi dell'Ordine, e per il solo rimborso delle spese avute. 133, 6, 8.

Marzo 5. Per tre Putti dipinti nella villa una volta Soldi al Bagno a Ripoli. 48, 13, 4.

Marzo 12. Dal signor Luigi Piattoli per una pittura a tempera rappresentante il Carro del Sole, con le Ore, destinato per uno sfondo di soffitto per il palazzo del Vice Re d'Egitto al Cairo, dipinto e alto braccia 5 largo braccia 6. 950.

Aprile 20. Dalla Confraternita del SS. Crocifisso nella Collegiata di Empoli per le pitture eseguite alla cupola della loro cappella, ove /

c. 15r. espresse una quantità d'angeli con gli emblemi della Passione e nei quattro peducci altri Putti con cartelle ove vi è scritto il nome dei vangeli e da chi Evangelista fu scritto, lavoro fatto tutto a buon fresco. 433, 6, 8.

Maggio 2. Dall'editore Cappelli per n. 150 disegni fatti sopra bossolo per essere incisi, per illustrare la Bibbia. 140.

Giugno 8. Dalla Confraternita della Madonna del Carmine di Firenze per aver dipinto il loro stendardo rappresentandovi la Madonna, Gesù e i Santi Simon Stoch, e Andrea Corsini. 200.

E più per il disegno del medesimo fatto sopra la pietra per litografarlo. 20.

c. 15v. Agosto 8. Dalla Deputazione della chiesa collegiata di Monte Carlo in Val di Nievole per le pitture fatte nella cupola rappresentanti la Incarnazione di Maria, ed i SS. David Re, Giuseppe, Anna, Giovacchino, ed Elisabetta, con diversi angeli, e nei peducci i Quattro Evangelisti, ed alla parete della chiesa i 4 santi cioè S. Carlo, S. Benedetto, S. Agostino, e S. Ambrogio, in questo lavoro cedutomi dal pittore Pietro Pezzati, perché occupato in altri lavori quando doveva occuparsi e dei bozzetti, e dei contorni, ed essendo libero nel tempo che dipingeva io tal lavoro volli in ricompensa averlo meco per porgermi un qualche materiale aiuto e farli sentire un qualche vantaggio pecuniario avendolo ricompensato in denaro. 400.

c. 16r. Agosto 12. Dal signor Antonio Pecchioli per aver dipinto un tabernacolo a buon fresco presso la chiesa di S. Margherita a Torri presso il fiume detto la Marina e dipintovi la Vergine del Rosario con i SS: Domenico e Rosa. 100.

Settembre 18. Dal signor Ippolito Nesti Priore della chiesa di S. Rocco presso Pistoia per avergli dipinto un B. Leonardo da Porto Maurizio, che predica al popolo alto braccia 2 largo braccia 1 1/3. 100.

Settembre 30. Dal signor Emilio Barducci per tre piccoli sfondini fatti nel suo stabile in piazza Santa Trinita. 132, 6, 3.

Ottobre 6. Da sua Ecc.a il principe Ferdinando Strozzi per la pittura a buon fresco fatto all'altare della/

c. 16v. sua villa detta Bagnuolo presso Monte Murlo, rappresentante la S. Lucia martire. 100.

Ottobre 10. Dal Capitolo dei canonici del Duomo di Firenze per una pittura a buon fresco fatta all'altare della chiesa di Sant'Andrea nel mercato vecchio rappresentante la figura di dello [sic] Santo Apostolo. 268, 13, 4.

Novembre 30. Dai RR. Padri dell'Incontro per N. 6 quadretti rappresentanti la Vita del B. Leonardo da Porto Maurizio per titolo solo di regalo. 56.

Dicembre 2. Dal signor Emilio Bacciotti per due quadri rappresentanti il primo il Boccaccio che racconta le sue novelle, e l'altro Colombo alla corte di Spagna mostra il suo piano di viaggio per il nuovo mondo. 733, 6, 8.

c. 17r. Anno 1864

Gennaio 1. Dai Rev.i Padri di S. Giovanni di Dio per la pittura a olio della Madonna collocata nel tabernacolo, della loro casa di faccia allo Spedale di detto Santo alto braccia 2 largo braccia 1 1/2. 268, 1, 4.

Marzo 23. Per aver dipinti due sepolcri per conto di due chiese di Carrara per commissione del signor Antonio Ciabattini. 257.

Marzo 18. Per una pittura fatta sopra drappo per servire di stendardo di una compagnia in Mugello. 119.

Maggio 2. Per una figura eseguita in un soffitto della casa Tellini nel corso Vittorio Emanuele rappresentante 'Armonio. 30.

Giugno 2. Dal signor Priore Giuseppe Corvi di/

c. 17v. Pontremoli per avergli dipinto uno stendardo con la Madonna e i SS. Lorenzo e Lucia. 132, 6, 8.

Giugno 4. Per uno sfondino fatto in casa Caroni esprimente Davide e Matelda. 40.

Luglio 18. Per due dipinti eseguiti in due soffitti nel palazzo Ginori in piazza S. Croce, uno dei quali con la figura di Flora e putti, e le quattro Stagioni, l'altra decorata con Arianna e Bacco, con putti, e nei fregi satiri, tritoni, e ninfe. 186, 13, 4.

Luglio 23. Dal signor Pietro Pelliccia Governatore della Confraternita di S. Rocco presso Pontremoli, per una pittura/

c. 18r. fatta di uno stendardo, rappresentante l'Assunzione di Maria, ed i SS. Rocco, Martino, e Pio V. 151.

Agosto 21. Dal signor avvocato Baldassar Pianigiani per aver dipinto a tempera nella sua cappella privata a Radda nel Chianti i SS. Sebastiano e Fabiano. 60.

Dicembre 7. Dall'Illustrissimo signor Gio. Battista Trombetta, per le pitture fatte a buon fresco nel salone del suo palazzo in Pontassieve in N. 8 gran quadri e rappresentanti fatti gloriosi compiuti da donne italiane cioè, la Mazzanti, la Sicurana, la Chita tessitrice fiorentina, la Bellisandra Maraviglia, la Luisa Strozzi, e l'arme Trombetta avente ai lati le figure di Italia, e Grecia. 1250.

c. 18v. **Anno 1865**

Febbraio 2. Per due sfondini eseguiti in casa Faldi dall'arco dei Peruzzi. 70.

Marzo 19. Dall'Illustrissimo signor Domenico Trombetta per la pittura fatta nello sfondo della sua cappella s Grassina presso Pelago, rappresentante la figura della Religione. 40.

Aprile 1. Dalla Pia Congregazione di Scarperia per N. 4 trasparenti con altrettanti Misteri della Passione espressi nei medesimi. 280.

Aprile 27. Per decorazioni fatte nella circostanza delle feste dantesche, cioè in tre dipinti a chiaro-scuro a tempera rappresentanti una Dante ricevuto dal Polentano, uno la Morte di Dante, e l'altro i Funerali di Dante. 600.

c. 19r. Maggio 12. Per un quadro dipinto a olio rappresentante Giovanni Boccaccio che colla sua bella, e lieta brigata, per sfuggire il morbo che affliggeva la desolata Firenze, si porta alla campagna, dipinto che andette acquistato da un signore americano per il prezzo di 1500.

Maggio 13. Per tre sfondini eseguiti nella casa dei signori Della Rocca in via Torna-buoni. 55.

Agosto 20. Dal molto reverendo signor Priore Gio. Battista Tani, per aver dipinto la callotta [sic] della tribuna alla sua chiesa/

c. 19v. di S. Nicolò a Radda nel Chianti la Gloria di detto santo circondato da alcuni angeli, e più la figura di San Giovanni Battista, al Battistero. 200.

Settembre 23. Dal signor Wital in Borgo degli Albizzi per una figura fatta in una sala. 70.

Dicembre 16. Dal signor Pasquale Cimatti di Pontremoli per pittura d'uno stendardo dipintovi la Madonna ed i SS. Giorgio, e Maddalena. 400.

Dicembre 20. Per pittura di un quadro con la figura del B. Leonardo di Porto Maurizio circondato da tanti quadretti esprimenti la Passione di Gesù della misura

in altezza di braccia 3 $\frac{1}{3}$ largo braccia 2 $\frac{1}{2}$ collocato/

c. 20r. nella chiesa di Fossato. 180.

Anno 1866

Aprile 26. Per diversi lavoretti fatti nelle stoje di alcune stanze nello stabile Conti presso le Logge di Mercato Nuovo. 80.

Maggio 10. Dal signor Marchese Guasconi per uno sfondino fatto nella sua casa in via del corso dei Tintori. 30.

Luglio 25. Dal signor Priore di Radda in Chianti Giovanni Batista Tani, per il quadro a olio, per l'altare della Madonna della sua chiesa espressovi diversi angeli, con gli attributi relativi a Maria alto braccia 3 $\frac{1}{3}$ largo braccia 2 $\frac{1}{2}$. 300.

Settembre 21. Dal signor Antonio Conti priore/

c. 20v. di S. Andrea a Barbiana in Mugello per il quadro di S. Antonio Abate fatto quasi per regalo. 50.

Ottobre 4. Dalle R.R. monache di S. Sepolcro per un Sacro Cuore di Gesù. 50.

Novembre 15. Di Valeriani per due quadretti uno rappresentante Giorgio di Francobert, e l'altro tolto da un sonetto del Petrarca. 191.

Dicembre 4. Per una figura eseguita nella casa del deputato Falconcini in via de Neri. 30.

Anno 1867

Gennaio 9. Per una piccola figura fatta nella villa da Cipparello presso al palazzo bruciato. 20.

c. 21r. Febbraio 2. Dalla Ill.ma signora principessa Conti per tre Putti dipinti a buon fresco nel suo palazzo in via della Forca. 40.

Aprile 6. Dalla Compagnia del SS. Sacramento della chiesa di Stabbia per il quadro posto all'altare del Sacramento dipintovi alcuni angeli adoranti e tenenti i SS. Alto bracci 5 largo braccia 3. 300.

Aprile 19. Dalla Congregazione della chiesa di Scarperia, per N. 4 trasparenti rappresentanti fatti della Passione di Gesù. 280.

Giugno 6. Per alcuni sfondi fatti in casa Pini nel quartiere del Maglio. 100.

c. 21v. Luglio 6. Dalla Comune di Pontassieve per il buon fresco eseguito nella cappella del pubblico Campo Santo, rappresentante il Giudizio Finale. 150.

Ottobre 3. Per la figura della Giustizia fatta per la sala del Comune di Pelago. 15.

Ottobre [?]. Per la pittura fatta nel soffitto della chiesa Collegiata di Scarperia rappresentanti i SS. Iacopo e Filippo Apostoli con diversi angeli alto braccia 16 largo braccia 8 e due sfondi sopra l'arco delle due cappelle laterali accanto all'altare maggiore e più la pittura della calotta [sic] del coro. 285.

Novembre 30. Dal signor Ottavio Maestri sindaco di Torrita, per la pittura fatta/

c. 22r. nel soffitto della sala maggiore del Comune di Torrita, rappresentante la Giustizia con il Genio della Industria, e la Abbondanza, sei ritratti di Uomini illustri di Torrita, e nella stanza del sindaco tre putti con l'arme del municipio, e in quattro ottagoni le Quattro Stagioni. 300.

Anno 1868

Febbraio 3. Da padre Andrea da Querceta per N. 12 Miracoli di S. Leonardo da Porto Maurizio da collocarsi all'incontro. 240.

Febbraio 12. Da padre Andrea da Quarrata per un quadro rappresentante il ritratto di S. Leonardo da Porto Maurizio, da collocarsi nella chiesa di Pitigliano. 80.

c. 22v. Marzo 22. Dipinto un soffittino nel centro del quale una figurina nella casa del signor Oreste Sandrini, posta in via già dell'Amore oggi via Sant'Antonino. 40.

Aprile 2. Per pittura fatta a buon fresco nel piccolo tabernacolo al principio dello stradone Castelli dalla parte di Rovezzano, con la Madonna e San Filippo. 20.

Giugno 30. Per aver dipinto tutta la cappella della Madonna del Rosario nella chiesa di Cucigliana presso Pisa, con sfondo l'Incoronazione di Maria, all'altare diversi angioletti, e ai lati i SS. Domenico, e Rosa, alle pareti in cinque quadri per parte i Misteri del Rosario, e più sopra l'esterno/

c. 23r. della porta di chiesa S. Andrea. 460.

Luglio 20. Dall'Ill.mo signor comm. Professore Giuseppe Martelli architetto per diverse pitture eseguite nella casa di sua abitazione in via Fiesolana. 760.

Ottobre 10. Per pitture fatte a buon fresco al secondo altare nella chiesa di Settignano rappresentanti i SS. Uberto, Antonio, Isidoro, e Cristina, come solo regalo. 50.

Novembre 20. Dal signor Bevilacqua di Livorno per conto di una società per aver dipinto S. Leonardo di Porto Maurizio grande al vero, mentre predica al popolo in piazza di Livorno e collocato nella chiesa della Madonna di detta città. 300.

Dicembre 1. Dal comm. Giuseppe Galletti/

c. 23v. per una figurina dipinta a olio esprimente, il Dono dei fiori nel giorno onomastico. 200.

Dicembre 11. Dal Valeriano per avergli regalato la figura della Veronica Cybo che prepara fra la biancheria da mandarsi al marito, la recisa testa della Caterina Canac-

ci, quadro alto braccia 5 largo braccia 3, e che per [?], e poca fede del comm. Visone allora Intendente di palazzo del Re dopo averne fatto acquisto, non mantenne la fatta promessa, ed perciò per togliersi dagli occhi tal quadro disposi di regalarlo come feci, intendendo di riprendere il valore della cornice in lire. 336.

Anno 1869

Gennaio 4. Per il quadro fatto in dono per/

c. 24r. le monache dette le figlie di Maria che abitano alla Badia di Ripoli, e rappresentante la Madonna Addolorata con i SS. Alessio, e Giuliana Falconcini alto braccia 2 largo braccia 1 ½ e collocato nella loro cappella d convento, e che esse a solo titolo di rimborso di spese mi passarono. 40.

Marzo 2. Dall'Ill.mo signor Comm. Giuseppe Galletti per un quadretto a olio rappresentante Provenzano Silvani, in piazza di Siena chiede la elemosina al suo amico. 200.

Marzo 20. Dal signor Leopoldo Riccieri per la pittura fatta nel telone dell'organo della chiesa di Castello presso Firenze, rappresentante S. Cecilia ed alcuni angeli. 150.

c. 24v. Marzo 24. Dal priore di Buti nel pisano per la fattura dello Stendardo della chiesa delle Cascine di Buti. 250.

Maggio 12. Dal comm. Mariano Falcini architetto per la pittura del soffitto del salone terreno del suo palazzino, presso S. Gallo, rappresentante nel centro Dante che trova in Paradiso Piccarda Donati e le altre donne, e in due quadri sottoposti in uno un soggetto di galileo, l'altro di Michelangiolo, e come amico volli solo lire 160.

Giugno 12. Dal signor Cammillo Maiorsi sindaco del Bagno a Ripoli per la pittura del piccolo tabernacolo con Maria Assunta posto sulla piazza della chiesa della Badia. 50.

Luglio 2. Per aver dipinto nella chiesa di S. Remigio in Firenze due figure, una la Purità, e l'altra la Carità nella cappella presso l'altare maggiore, dipinte tutte a buon fresco. 100.

Luglio 12. Per aver dipinto uno stendardo con la Madonna del Rosario, con i SS. Jacopo e Domenico di commissione di un parroco di Marradi. 80.

Agosto 12. Per aver dipinto N. 4 tempere rappresentanti, la Commedia, la Tragedia, il Ballo, e la Musica destinate a ornare il nuovo teatro al Cairo in Egitto. 280.

Ottobre 20. Dal pievano della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Montepopoli per la pittura fatta a buon fresco/

c. 25v. all'altare maggiore della sua chiesa rappresentante, l'apostolo S. Giovanni Evangelista che vede la figura di Babilonia come vien descritto nell'Apocalisse, e nella calotta al disopra dell'altare quattro putti. 112.

Novembre 6. Dal signor proposto di Pontassieve Giuseppe Rondoni, per un quadretto del Cuore di Gesù. 22

Anno 1870

Gennaio 21. Dalla Società d'Incoraggiamento di Belle Arti di Firenze, per il quadretto rappresentante le Giovani di Crotone terra di Calabria che si offrono a Zeusi pittore greco per modello acquistato dall'Ill.mo signor Fabbriotti. 270

c. 26r. Aprile 20. Da padre Andrea da Quarata [sic] per N. 14 pitture a buon fresco rappresentanti la Vita di San Leonardo da Porto Maurizio e che si vedono all'Incontro. 100.

Maggio 10. Per una pittura fatta nel palazzo Baciocchi in via de' Pucci, rappresentante la Scienza e diverse figure allegoriche. 50.

Maggio 17. Dall'Ill.mo signor marchese Carlo Gerini, per una pittura a buon fresco eseguita nel soffitto del suo palazzo di Firenze al pian terreno, rappresentante la Quietude circondata da Putti. 300.

c. 26v. Maggio 18. Dal vicario della chiesa di castello per un piccolo Cuor di Madonna fatto a olio. 25.

Maggio 27. Per pittura fatta in un soffitto del palazzo Incontri in via del mandorlo e dipintovi in N. 8 sfondini altrettante deità pagane. 40.

[Maggio] 29. Dal molto rev.o signor Mazzoni canonico a Prato per un quadretto a olio rappresentante le V. Concetta [sic]. 70.

Giugno 30. Per una figurina fatta in un soffitto fatto del palazzo Strozzi in via Guelfa. 20.

Luglio 6. Dal signor priore David del Casto/

c. 27r. per la pittura fatta a buon fresco rappresentante la Vergine Assunta all'altare maggiore della sua chiesa di Vico Feraldi in Mugello. 80.

Luglio 29. Dal signor priore di Figliano in Mugello per aver dipinto a buon fresco la tavola dell'altar maggiore con S. Michele Arcangelo. 80.

Agosto 1. Per un quadretto del Sacro Cuore di Gesù, per una chiesa presso Pitigliano. 30.

Agosto 6. Per due sfondini fatti in [sic] Carlo Faldi al viale dei Colli. 30.

Agosto 10. Per aver dipinto nella sala grande della villa del professor Ferdi/

c. 27v. nando Zannetti, a Careggi una figura rappresentante la Chirurgia incoronata dal Genio, e due puttini. 25.

Settembre 2. Per un piccolo quadro del Sacro Cuore di Maria fatto per un signore di Prato. 30.

Ottobre 22. Per la pittura della soffitta del salone della villa Favi Fonteboni, presso S. Maria a Coverciano rappresentante il ballo delle Grazie e N. 6 putti. 200.

Ottobre 30. Per due sfondini fatti in un palazzo in via S. Ambrogio. 80.

Dicembre 2. Dalla signora Carrozzi Zucchi per aver dipinto tre putti nella sua cappella della sua villa/

c. 28r. presso Castello. 30.

Dicembre 10. Per aver dipinto in una sala della villa Favi Fonteboni presso S. Maria a Coverciano, la Libertà e la Civiltà, e quattro medaglie con fatti di Storia patria. 35.

Dicembre 21. Per la figura di Venere fatta in un soffitto del villino Chiavacci al viale di Colli. 30.

Anno 1871

Gennaio 6. Per una bandiera per la Società della Fratellanza di Castello. 20.

Gennaio 25. Dalla Società di Incorporamento di Belle Arti di Firenze per il quadro rappresentante Alcibiade che si/

c. 28v. fa dipingere in braccio di due cortigiane, e acquistato dal socio signor Magnani di Livorno. 300.

Febbraio 23. Dal proposto di Pontassieve signor Giuseppe Rondoni, per N. 7 ovalini a olio rappresentanti i Dolori di Maria. 50.

Marzo 26. Dalla Ill.ma signora Teresa Sermolli per un fondo dipinto alla sua villa a Careggi, e rappresentante l'Apoteosi di Lorenzo il Magnifico. 150.

Aprile 16. Per aver dipinto Zeffiro e Flora, nella villa Daddi a Quinto. 50.

Giugno 20. Per diverse pitture fatte nella sala d'aspetto dei Bagni di S. Lucia. 40.

Luglio 12. Dal Comm. Ermolao Rubini/

c. 29r. per due Putti fatti nella sua casa in via San Gallo. 35.

Agosto 15. Per N. 3 sfondini fatti nel palazzo Uguccioni in piazza della Signoria. 75.

Settembre 25. Per diversi lavoretti fatti in casa Magni in Prato. 50.

Novembre 2. Dal molto reverendo Padre Andrea da Quarata [sic] per due quadri a olio alti m. larghi m. collocati a due altari laterali della nuova chiesa del Calvario presso Pistoia rappresentanti una S. Francesco che riceve le Stimate e contornato fa N. 12 quadretti dei santi dell'Ordine, e l'altro con i SS. Leonardo da Porto Maurizio, e Pietro da Cantara 700.

c. 29v. Dicembre 12. Dal signor Priore Massimiliano Talluri Per il dipinto eseguito alla sua chiesa di S. Stefano a Torri, e rappresentante la Gloria di detto Santo. 150.

Dicembre 20. Per una pittura fatta in casa Modigliani in via di Martelli. 50.

Anno 1872

Gennaio 20. Dalla Società d'Incoraggiamento di Belle Arti di Firenze, per un quadretto a olio rappresentante la V. e due angeli acquistato dal socio signor Com. Giuseppe Galletti. 150.

Febbraio 10. Per pitture a decorazione fatta ai corsi del carnevale. 50.

c. 30r. Maggio 7. Dal molto reverendo Padre Andrea da Quarata [sic] per lavori fatti al nuovo convento del Calvario presso Pistoia. 50.

Maggio 17. Dalla signora marchesa Mancini per uno stendardo. 50.

Giugno 27. Da Padre Andrea da Quarata [sic] per altri lavoretti fatti al convento del Calvario. 50.

Giugno 30. Dal signor Santi Binazzi Proposto di S. Felice a Ema, per la pittura fatta alla cappellina del campo Santo di detta Chiesa. 40.

Agosto 21. Dal signor Giuseppe Rondoni Preposto a Pontassieve per pitture a tempera fatte nella sacrestia della sua chiesa e rappresentanti una Dio che dà le Leggi a Mosè, un altro la Morte di Mosè, e l'altro/

c. 30v. il miracolo accaduto della Madonna veduta da diversi fedeli piangere e più nel soffitto gli emblemi della Passione tenuti da diversi putti. 400.

Settembre 22. Dall'Ill.mo signor marchese Degloré, per le pitture fatte alla chiesa di S. Lorenzo a Diacceto, rappresentanti nella callotta la Gloria del Santo, ed ai lati i SS. Leone e Adelaide, più nella volta i SS. Martino, Pietro, Niccolò e Giusto, titolari della chiesa del Piviere, e più nel centro della volta la figura della Fede. 400.

Novembre 2. Dalla Società di Incoraggiamento di Belle Arti di Firenze per un quadretto, rappresentante una

c. 31r. moschea dopo l'orgia. 150.

Anno 1873

Gennaio 12. Dal molto rev. Padre Andrea da Quarata per il quadro dell'altare della Madonna per la nuova chiesa del Calvario presso Pistoia, rappresentante i santi dell'Ordine che propugnarono il Dogma della Concezione, e sotto in un quadretto rappresentato il papa Pio IX che promulga il Dogma. 250.

Febbraio 2. Dal Dumini Pittore per due quadretti uno rappresentante il cardinale

de' Medici Ferdinando, che costringe il fratello Francesco e la cognata Bianca, a mangiare la focaccia che questi avevano preparato [...] avvelenata, l'altro/

c. 31v. Luglio 27. Dai Padri Riformati del convento della Verna per il grande buon fresco del cenacolo dipintolo nel refettorio di detto convento a titolo di regalo. 200.

Agosto 15. Dal signor Dottor Giovanni Poltri per quadretto alto braccia 2 largo braccia ..., rappresentante la Pia de Tolomei condotta al castello, e per solo accomodamento dei nostri interessi rilasciato al medesimo per la somma 220.

Settembre 6. Dal signor Mattei per un quadro alto metri 1 ½ largo metri 2 rappresentante i Cinque sensi, e da esso passato in proprietà di un signore americano. 500.

Settembre 29. Dai signori Lazzeri per aver dipinto in una sala terrena del loro villino nel viale dei Colli N. 8 lunette 4 Quadri, e lo sfondo rappresentante tutti dei fatti d'Amore vittorioso. 300.

c. 32r. Settembre 2. Dal signor Luigi Concialini pievano di Dicomano per un dipinto a olio ovale, con la Madonna, Gesù, e Santa Agnese. 150.

Novembre 10. Dai frati di Sargiano per una copia di un S. Francesco dall'originale di Margheritone, per loro rimborso delle spese. 30.

Anno 1874

Gennaio 2. Per uno sfondino fatto nel palazzo Modigliani in via de Conti, rappresentante Amore ed Imene. 30.

Febbraio 3. Per un quadro rappresentante S. Francesco, con i SS. Lodovico, ed Elisabetta con i terziari fatto per la chiesa di S. Antonio in Viareggio, per commissione del Padre Alessandro di Viareggio. 245.

c. 32v. Febbraio 6. Dai R.R. Padri Cappuccini della città di Pistoia, per il quadro posto nella loro chiesa, e rappresentante diversi angeli che circondano di fiori un tabernacolo della Madonna, chi suona, e chi canta, ed i basso i SS. Felice e Fedele cappuccini. 500.

Marzo 2. Dal signor Lazzeri per la pittura di una volta della sala grande di primo piano del suo villino nel viale dei Colli, e rappresentante l'Armonia, e le 4 Stagioni in quattro ovali. 125.

Marzo 27. Per alcuni Putti fatti nel palazzo Incontri in via del Mandorlo. 30.

Aprile 14. Dal nobile signor conte Ugolino della Gherardesca, per pitture fatte nel salone della sua villa di Mondeggi rappresentanti in 12 tondi i mesi, in quadri i Quattro Elementi e le/

c. 33r. Quattro Stagioni, più nella lunetta N. 8 figure di Ninfe, N. 8 Putti, e nel basso alle pareti, in due quadri, sopra le porte Apollo, e Diana, e in 3 quadri grandi in uno il Trionfo di Bacco, ed Arianna, nell'altro un Sacrificio a Cerere, e nell'altro il Tempo, e la Storia. 600.

Maggio 5. Dal signor Pestellini per pittura di un tabernacolo con la Concezione, presso la sua villa in prossimità della pieve a Ripoli. 30.

Maggio. 16. Dal padre Andrea da Quarata, per il quadro dei SS. Terziari dell'Ordine francescano, e collocato nella nuova chiesa del Calvario presso Pistoia. 400.

Luglio 14. Dai padri del convento di S. Detole per la pittura a buon fresco del Cenacolo dipintoli nel loro refettorio. 250.

c. 33v. Luglio 21. Dal molto rev.o signor priore di Santa Agata presso Reggello, per la pittura fatta nel soffitto della sua chiesa, rappresentante Cristo risorto. 100.

Luglio 27. Dal signor priore di S. Ellero per aver dipinto all'altare laterale nella sua chiesa, i SS. Giuseppe, e Pietro. 30.

Agosto 2. Dal signor priore Giovacchino Lagi per pitture fatte nella sua chiesa di S. Cristoforo in Perticaia, rappresentanti una il Martirio di Sant'Andrea, l'altro Cristo che chiama S. Pietro all'apostolato, e al fonte la figura di S. Giovanni Battista tutti questi lavori fatti per sola amicizia, e per rimborso delle spese avuto solo 200.

Agosto 21. Per una figura dipinta in una sala del palazzo Curiel in via de Banchi. 50.

c. 34r. Novembre 9. Per due trasparenti per la chiesa di Santa Brigida. 35.

Dicembre 10. Da padre Andrea da Quarata per le pitture fatte a tempera nella chiesa del Collegio Serafico, presso Prato, e che poi per conseguenza del umido si guastarono, e fu rifatto a olio con il medesimo soggetto il solo quadro dell'altare maggiore rappresentante l'Adorazione dei Magi. 350.

Anno 1875

Febbraio 6. Dal molto Rev.o Signor Giuseppe Bartolini priore della chiesa di Settignano per la pittura del quadro a olio rappresentante i Sette Dolori di Maria, e collocato nella chiesa di Settignano. 200.

Febbraio 17. Per due Putti fatti in un catino in via Pier Capponi. 25.

c. 34v. Febbraio 20. Dal signor pievano di S. Ilario a Monterecci per un quadretto a olio di S. Giuseppe e collocato nella sua chiesa. 55.

Febbraio 30 [sic]. Per la pittura di uno stendardo fatto per Marradi, con la Madonna, San Lorenzo e il Sacramento. 70.

Aprile 19. Dal sig. Antonio Bini Per il quadretto a olio della Sacra Famiglia posto nella cappella a Villa Magna. 120.

Aprile 29. Per aver dipinto un soffitto con quattro Putti, e una figura in una lunetta nella cappella mortuaria della famiglia Biondi nel cimitero di Pomarance. 80.

Maggio 28. Per uno stendardo fatto per una chiesa del Sanese con S. Girolamo. 60.

c. 35r. Giugno 22. Dal Padre guardiano di Monte Carlo presso S. Giovanni in Val d'Arno per due quadretti, uno con S. Giuseppe l'altro col il Sacro Cuore di Gesù. 70.

Giugno 24. Dal signor can. Giani Direttore del Demanio fiorentino per il quadretto a olio del Sacro Cuore di Gesù e la Beata Alacquoc [sic] posto nella chiesa suddetta. 50.

Luglio. Da padre Andrea da Quarata per due quadri a olio collocati nella chiesa del Collegio Serafico presso Prato, uno rappresentante Gesù e Maria che appaiono a S. Francesco, ed all'intorno diverse storielle dei Santi dell'Ordine, l'altro sei Santi intorno alla Madonna di rilievo che sta dentro una nicchia. 350.

Agosto 12. Per diverse pitture fatte nel villino dei fratelli Martolli in piazza d'Azzeio [sic]. 290.

c. 35v. Agosto 12. Due pitture fatte per conto dell'Arci Spedale di S. Maria Nuova, cioè alla sala del commissario nel soffitto dipinto la Scienza, la Carità, e nella farmacia diverse altre pitture di ritratti di Filippo Portinari ed altri. 185.

Settembre 2. Dai Padri del convento di Monte Carlo in val d'Arno, per due quadretti, uno la Vergine Addolorata, l'altro S. Francesco. 30.

Settembre 10. Dal Vicario di Corliano presso Scarperia Giovacchino Tacchi per uno stendardo per la Compagnia col Sacramento due angeli, e un putto con cartello. 50.

Settembre 20. Dal signor Priore di S. Lucia a Terzano per la figura della Santa fatta nella stufa del Chostro e due tondi con i busti dei SS. Pietro e Paolo, sopra il coro. 30.

36r. Ottobre 30. Dai Padri del convento del calvario presso Pistoia per il quadro per la cappella del Noviziato rappresentante la Madonna col bambino Gesù, ed i SS. Francesco e Leonardo, con diversi novizi preganti la Vergine. 100.

Novembre 2. Dal signor Vicario della chiesa di S. Lorenzo a S. Giovanni in Val d'Arno per un piccolo S. Luigi a olio. 25.

Anno 1876

Febbraio 10. Dal molto Rev.o signor Priore di Ricorboli Rocco Torelli per un Sacro Cuore di Gesù. 50.

Febbraio 20. Dal signor Cesare della Ripa per alcuni putti dipinti nel suo [sic] palazzina in Lungarno dalla Vagaloggia. 120.

Febbraio 30. Dai Rev. Padri Riformati del convento presso Radda in Chianti/

c. 36v. per un quadro a olio alto m. 2, 10 largo m. 1, 75 dipintovi la Vergine Con-
cetta [sic] Il Cristo del Sacro Cuore, ed i Santi Francesco, Bonaventura Antonio e
Chiara, e collocato nella loro chiesa. 400.

Aprile 14. Dal signor Augenio Dauphine per un quadro a olio rappresentante la SS.
Annunziata alto m. 1, 35 largo m. 1, 80, e collocato nella sua cappella della villa. 400.

Aprile 25. Per due sfondini fatti nella chiesetta dello Spizio in Pinti 25 dei padri Rifor-
mati uno con tre Putti, esprimenti Fede Speranza e Carità nell'altro due angeli collo
stemma francescano, e due figure ai lati dell'altare con i SS. Francesco e Chiara. 70.

Maggio 2. Per un piccolo quadro del Cuor di/

c. 37r. Gesù per la chiesa del Collegio Serafico presso Prato. 25.

Giugno 4. Dal signor Dottor Enrico Francois per il piccolo telone dell'organo della
chiesetta dello Spizio in Pinti.

Giugno 10. Dal molto Rev. Padre Cesare Ruggini filippino per il quadro a olio
alto m. 4, 62 largo m. 2, 25 rappresentante l'Apparizione del Sacro Cuore di Gesù
alla Beata Margherita Alacqoch [sic], e posto al secondo altare a mano destra nella
chiesa di S. Firenze di questa città. 1500.

Luglio 4. Dal signor Silvio Bonamici per pittura fatta nella sua casa in via della
Pergola. 100.

Luglio 8. Dall'Ill.mo signor Conte Ugolino della Gherardesca per pittura fatta nel
bagno del suo palazzo in Firenze. 60.

c. 37v. Luglio 8. Per pitture fatte al villino Martelli in piazza D'Azelio. 65.

Agosto 4. Per uno stendardino con la V. Assunta. 27.

[Agosto] 11. Dal molto rev. Priore Antonio Pierallini per tre lunette ed un quadro
ad un altare, e più l'altra lunetta sopra la porta della sua chiesa di S. Adrea a Cam-
piglia in Val d'Arno presso Filline [sic]. 300.

[Agosto] 18 Per un Putto fatto in casa Bellini delle Stelle 20.

Settembre 10. Per pitture fatte nella soffitta e pareti della chiesa Propositura di Pon-
tassieve, rappresentanti i Sette Dolori di Maria, i SS Pietro e Paolo e più una figura
della Religione in coro con le quattro Virtù cardinali, negli angoli del soffitto N.
4 ovali con angeli ed il telone d'organo con S. Cecilia, il tutto eseguito per conto
del Proposto/

c. 38r. Giuseppe Rondoni. 1000.

Settembre 7. Dal signor Egisto Martelli, per lavori fatti ad un suo villino in via
Alfieri. 80.

Ottobre 5. Dal signor Bongini priore della chiesa delle Corti presso Rignano per
quattro piccole tende nel soffitto del coro alla sua chiesa. 40.

Ottobre 30. Dal signor Giuseppe Focardi priore a Radda per la sua chiesa di San
Niccolò per un quadro a olio di S. Giuseppe alto m. 1 ½ largo 1, 20 e posto ad un
altare laterale. 160.

Novembre 4. Per pittura fatta nella palazzina del signor Dondè David. 100.

Novembre 6. Per un quadretto di S. Gonda posto nella chiesa di S. Simone di que-
sta città per solo rimborso delle spese. 20.

c. 38v. Dicembre 20. Per uno stendardino fatto di committenza del negozio [?]
setaiolo. 35.

Anno 1877

Febbraio 4. Dal signor Dott. Lucci per lavori fatti nel suo stabile in via Valfonda. 70.

Febbraio 6. Dal signor Pievano Della Rata Per il quadretto del Transito di S. Giu-
seppe alto m. 1,30 largo m. 0,95 a olio. 100.

Febbraio 10. Dal molto rev. Signor Giuseppe Rondoni Proposto di Pontassieve
per un quadro a olio alto m. ... largo m. ... con i SS. Alfonso de Liguori, e Teresa
con due putti e collocato [sic] nella chiesa propositura di detto luogo, all'altare di S.
Giuseppe. 250.

c. 39r. Febbraio 23. Dal signor Guiducci Per la pittura fatta alla sua cappella della
villa di Terzano. 40.

Marzo 16. Dal signor Pievano di S. Giusto in Chianti, Aurelio Pianigiani per un
piccolo ovale col Sacro Cuor di Gesù, dipinto a olio. 25.

Marzo 30. Per pittura fatta nel palazzo del signor Righi a Filline. 140.

Aprile 15. Dal signor Proposto Paolo Mori di Fauglia per pittura fatta a tempera al
Battisterio [sic], e u gran bassorilievo a chiaroscuro sopra la porta di chiesa, di detto
luogo, e rappresentante S. Lorenzo che dispensa l'elemosina a i poveri. 250.

Aprile 27. Per pitture fatte alla chiesa di San Clemente a Rignano, per favorire il pit-
tore Noferi di Pontassieve perché il solo rimborso delle spese occorse, dipingendovi
la Gloria del Santo due putti e una Religione, sopra il presbiterio. 30.

c. 39v. Maggio 12. Dai signori Rev. Padri della Verna per due quadri a olio alti m.
1,30 per m. 2 e rappresentanti, uno la Funzione della sacra fatta da i Vescovi della
chiesina detta degli Angeli, e l'altro il primo incontro di S. Francesco col conte
Orlando Cattani e tutti e due collocati alle pareti della chiesina degli Angeli. 500.

Maggio 12. Per un tabernacolo fatto a buon fresco presso Pistoia, per commissione
del signor Luci, rappresentante la V. Maria detta Refugium Peccatorum. 100.

- Maggio 25. Dal signor Eugenio Daupine per un piccolo Cuore di Gesù a olio. 35.
- Giugno 23. Dal molto Rev. Signor canonico Fabiani Luigi per pitture fatte nella sua villa a Terzano. 100.
- Luglio 2. Per un quadro a olio alto m. 2, largo/
c. 40r. m. 1,30 rappresentante S. Michele, fatto per un signore di Premilcuore. 150.
- Agosto 4. Dal signor Conti per pittura fatta al suo palazzo. 60.
- Ottobre 6. Dal signor Giuseppe Giacomelli per pittura fatta a buon fresco in un tabernacolo presso Pistoia in luogo detto la Chiesina, con la Vergine Addolorata, e i SS. Giuseppe e Marco Evangelista. 100.
- 1878.**
- Febbraio 3. Dal signor pievano Amelio Pianigiani per un ovale con S. Antonio abate. 25.
- Febbraio 12. Per una figura di S. Andrea in gloria con angeli dipinto nel soffitto della chiesa di Ca deli, fuori la Porta S. Niccolò. 40.
- Febbraio 25. Dal molto rev. Padre Andrea da Quarata per la pittura a buon fresco del tabernacolo on la Crocifissione al Calvario presso Pistoia. 80.
- c. 40v. Marzo 3. Dal guardiano del convento di S. Detole, per un S. Edoardo da Porto Maurizio dipinto a olio. 50.
- Aprile 27. Dall'Ill.ma signora Anna Giannelli di Premilcuore, per un quadro dipinto a olio alto m. 2,40, per m. 1,95 dipintovi la Vergine, Gesù Bambino, ed i SS. Anna e Onofrio, e collocato nella chiesa di detto luogo. 500.
- Maggio 14. Per un piccolo Cuore di Maria per Castelfiorentino. 25.
- Maggio 16. Per un piccolo stendardo per Carrara. 25.
- Giugno 22. Per la pittura fatta a buon fresco all'altare maggiore della chiesa di Quintole rappresentante Cristo che dà le chiavi a S. Pietro. 60.
- Giugno 30. Per uno stendardino con i SS. Giuseppe e Stefano. 23.
- c. 41r. Agosto 26. Dai Padri del Collegio Serafico presso Prato per titolo di semplice regalo per aver dipinto a olio nuovamente il quadro dell'altare maggiore che l'umido aveva guasto e rappresentante i Magi adoranti Gesù, quadro alto m. 1 ½ per m. 2,20. 120.
- Agosto 29. Per uno stendardino della Madonna della Cintola fatto per la chiesa di S. Niccolò a Liana. 40.
- Agosto 30. Dal molto rev. Signor Salvatore Manetti preposto di Pontassieve per il quadro a olio dell'Apparizione del Sacro Cuore di Gesù alla Santa Margherita Alaquoche

- [sic], e posto all'altare del SS. Crocifisso nella Propositura di detto luogo. 250.
- Settembre 4. Dai Padri del Calvario presso Pistoia, per la pittura a tempera alta m. 3 ½ per m. 4,50 rappresentante il Calvario e collocato nel coro di detta chiesa. 370.
- c. 41v. Ottobre 20. Dal molto Rev. Signor Priore Giovacchino Tarchi di S. Andrea a Corliano in Mugello per una figurina a tempera del sacro cuore dipinto all'altare della Compagnia della detta chiesa. 25.
- Ottobre 22. Per la pittura fatta a tempera nel soffitto dell'oratorio del Crocifisso a Pelago rappresentante l'Orazione nell'orto. 25.
- Novembre 20. Per un quadretto con due angeli che incoronano il S. Cuore di Gesù andato nella Vandea in Francia. 50.
- Dicembre 12. Per uno S[t]endardino. 15.
- Anno 1879**
- Gennaio 2. Dal Catani per alcuni lavoretti fatti in casa Rubini. 40.
- Marzo 1. Dalla Società d'Incoraggiamento/
c. 42r. di Belle Arti di Firenze, per un dipinto a olio rappresentante il Trionfo d'Amore acquistato dal socio signor Ciottoli. 400.
- Maggio 1. Per un quadro fatto la Pia opera della Infanzia. 150.
- Maggio 3. Per un trofeo fatto in una bandiera. 30.
- Maggio 12. Per una monaca del Conventino per una Madonna del Sacro Cuore. 30.
- Luglio 20. Dal signor Torello Biagini per avere dipinto a buon fresco un tabernacolo nel luogo detto il Nespolo presso Pistoia, e rappresentante la Vergine di Monte Nero, e i SS. Giuseppe e Marco 130.
- Luglio 21. Dal signor David [?] per aver fatto alla sua cappella della villa due figure, un nel soffitto cioè la V. Assunta e all'altare la figura del S. Cuore. 100.
- c. 42v. Settembre 2. Dal signor Priore Francesco Ciulli per il dipinto a tempera fatto all'altare maggiore della sua chiesa a Uliveta in Mugello, e rappresentante il Martirio dei SS. Quirico e Giulitta. 150.
- Dicembre 2. Dai padri francescani del Collegio di San Bonaventura a Quaracchi per due copie del S. Francesco di Margheritone [sic]de esistente a Sargiano, e per una copia del Beato Agniello che esiste al convento della Verna. 320.
- Anno 1880.**
- Maggio 6. Per uno stendardo dipinto per la città di S. Miniato al Tedesco, rappresentante la Vergine il Bambino, e S. Antonio Abate. 60.

Settembre 7. Dalla R. Casa per il dipinto a olio del quadro rappresentante un episodio del Sacco di Roma, sotto Clemente VII alto m ... largo m. ... commissione/

c. 43r. ricevuta dal Re Vittorio Emanuele secondo, e collocato nel Reale palazzo di Venezia. 1500.

Settembre 11. Per uno stendardino con la Madonna addolorata, e San Lorenzo. 30.

Anno 1881

Gennaio 4. Dal molto Rev. Signor Sinibaldo Conti curato della chiesa di S. Felice in Piazza di Firenze, per dipinti fatti nella cappella della Madonna in detta chiea. 400.

Marzo 4. Dall'Opera dell'oratorio del SS. Crocifisso presso Borgo S. Lorenzo, per il quadro dipinto a olio alto m. 4,12 largo m. 2,6 rappresentante il Transito di S. Giuseppe e posto ad un altare laterale di detto oratorio. 1000.

Aprile 15. Per uno stendardo fatto per una chiesa presso S. Gimignano. 50.

c. 43v. Giugno 10. Per uno stendardo fatto per Villamagna. 30.

Ottobre 15. Dal signor pievano Pietro Lorenzi per la pittura eseguita nell'oratorio di San Cerbone presso la chiesa di San Cresci in Valcava nel Mugello, rappresentante la miracolosa guarigione di S. Cerbone operata da San Cresci. 150.

Anno 1882

Marzo 22. Dalle Rev. Monache Domenicane del nuovo convento alla Pietra fuori dalla Porta a S. Gallo, per il quadro a olio alto m. 2,20 per m. 1,59 rappresentante la Madonna del Rosario con i SS. Domenico, e Caterina da Siena, e collocato nella loro chiesa. 500.

Maggio 12. Per a pittura fatta in un tabernacolo/

c. 44r. presso il Ponte a Rignano sull'Arno rappresentante la Madonna con i SS. Giuseppe e S. Leonino [sic]. 120.

Luglio 12. Per il soffitto con la Gloria di San Leone Magno eseguito nella chiesa di detti Santi e più quelli Putti rappresentanti le Virtù Teologali lavoro eseguito per conto dell'amico Neri Guiducci e regalo fatto al Priore della chiesa di detti Santi presso Greve. 70.

Settembre 29. Dal molto Rev. Padre abate di S. Trinità di Firenze Fusi, per il quadro a olio rappresentante S. Giovanni Gualberto che perdona all'uccisore di suo fratello alto m. ... largo m. ... e collocato all'altare di detto Santo nella chiesa di S. Trinita di Firenze, e per solo regalo. 300.

Settembre 9. Per la pittura fatta alla cappella del S. Cuore di Gesù in Greve, cioè soffitto, tavola d'altare e quadri laterali a solo/

c. 44v. in titolo di rimborso di spese. 120.

Novembre 21. Dal Padre Andrea Scolopio per uno stendardo con la Madonna della Neve. 60.

Novembre 29. Da fra Marcello dei Servi della SS. Annunziata, per uno stendardo ordinatomi per conto di un Priore della Diogesi di S. Miniato, e rappresentante San Martino vescovo in gloria. 50.

Dicembre 12. Dal signor Giocondo Casini pievano di Vicchio in Mugello, per N. 4 quadri dipinti a tempera e collocati nella chiesa di detto paese, e rappresentanti altrettanti fatti della vita del Battista. 400.

Anno 1883

Gennaio 9. Per un quadro esprimente S. Antonio Abate alto m. 2, largo m. 1,40 e collocato in una cappella dei padri Valombrosani presso Paterno. 100.

c. 45r. Aprile 19. Dalla Ill.ma signora contessa Teresa Guicciardini, per il quadro a olio alto m. largo m. rappresentante la Vergine Concetta ed i SS. Francesco, e Lodovico re di Francia e poi due putti quadro collocato nella nuova chiesa dei Padri Riformati in Chianciano. 350.

Aprile 21. Dalla Compagnia della Divina Pastora esistente in Luco in Mugello, per uno stendardo. 45.

Maggio 18. Per uno stendardo fatto per la chiesa di S. Maria a Scandicci, con la Madonna Assunta. 55.

Giugno 2. Per uno stendardino con la Concezione fatto per Pisa. 40.

Giugno 15. Per due quadri dipinti a olio rappresentanti i SS. Pietro [?] e Chiara eseguiti per conto dei religiosi Riformati di Londra e collocati nel loro convento di detta città. 200.

c. 45v. Giugno 30. Dal signor canonico Sinibaldo Conti vicario alla chiesa di S. Niccolò Oltre Arno in Firenze per la pittura eseguita a tempera alla tavola dell'altare della Madonna di Lourdes esistente in detta chiesa. 150.

[in un foglietto] La somma di tutto il libro risulta di 64.677.00.

c. 46r. Correzioni ed aggiunte a questi Ricordi [sic] al anno 1853. Fu omesso riportare i lavori fatti per commissione del molto rev. Sacerdote Pietro Porcellotti di Grassina [?], in Casentino, per la nuova chiesa da esso fatta costruire ed alla quale all'altare maggiore fu posto il mio quadro esprimente la Vergine Concetta e quattro angioletti, ed all'altro laterale un San Luigi Gonzaga il primo dell'altezza di braccia 3 1/7 largo braccia 2 3/4, ed il secondo alto braccia 3 largo braccia 2 per il prezzo tutti e due di L. 1000.

Firenze nei dipinti di Giorgio De Chirico (*terza parte*) dalla Grande Guerra all'alba del Surrealismo

LUCA MACCHI

Seguendo quanto Giorgio De Chirico scrive nelle “Memorie” abbiamo visto come i due fratelli siano partiti da Firenze per raggiungere, in momenti diversi, Parigi. Nella capitale francese mentre Andrea continua le sue composizioni musicali e inizia a scrivere, Giorgio espone ai Salon, entra in contatto con il poeta Guillaume Apollinaire e il mercante Paul Guillaume. Con l'entrata in guerra dell'Italia nel Maggio 1915, Giorgio e Andrea nello stesso mese lasciano Parigi per fare ritorno a Firenze e presentarsi al Distretto Militare dove erano iscritti.

Così De Chirico ricorda il loro arrivo a Firenze: “*Al distretto di Firenze mi accorsi subito a quali delizie andavo incontro, ed osservai per la prima volta certe “bellezze” della vita militare. Prima per l'olfatto: appena mi avvicinavo al distretto militare, ad una caserma o ad un deposito militare, avevo subito le narici gradevolmente stuzzicate da un puzzo che giungeva a zaffate e in cui in una bellissima sinfonia si mescolavano l'odore delle gavette unte, dei piedi non lavati, dell'acido fenico, della creolina e del caffè tostato*”. De Chirico prosegue nella descrizione della visita medica e dei medici che lo dichiararono “abile” alle fatiche di guerra¹ senza preoccuparsi minimamente di chiedere il suo parere.

Da Firenze Giorgio e Andrea Alberto sono destinati al 27° reggimento di Fanteria, Brigata Pavia, a Ferrara. Una nuova città entra così nel loro mondo. Negli anni passati a Ferrara, nonostante gli obblighi della vita militare, De Chirico riprende a dipingere presso un'abitazione presa in affitto dalla madre Gemma, che aveva seguito i figli. Un appartamento in via Montebello 24, vicino al palazzo del Marchese Tibertelli più conosciuto come Filippo de Pisis, dove con la madre e il fratello Andrea si ricrea il nucleo familiare quando gli impegni di caserma lo consentono. Andrea è poi inviato in Macedonia come interprete mentre Giorgio resta a Ferrara. Qui ha la possibilità di dipingere nella casa presa in affitto ma anche nel convalescenziario della Villa il Seminario appena fuori Ferrara. Era questo un Ospedale militare all'avanguardia negli anni del primo conflitto mondiale. Un luogo dove non si curavano solo le ferite fisiche della guerra ma anche quelle psicologiche. Nella Villa Il Seminario si dava la possibilità ai soldati di recuperare il proprio equilibrio interrompendo per un periodo la vita militare e tornando alle varie occupazioni individuali condotte nella vita da civili. È qui che De Chirico tra il maggio e il luglio 1917 incontra il pittore Carlo Carrà che, dopo aver visto i quadri di De Chirico, inizierà la sua fase metafisica.

Adesso a offrirsi come scenografia per le sue composizioni pittoriche sono le architetture di Ferrara, sono quegli interni di vetrine e di negozi con i dolci e il pane con le loro forme strane e metafisiche che insieme a carte geografiche,

¹ G. De Chirico, *Memorie della mia vita*, pag. 81, Ed. Bompiani, 1961

mostrine militari e altro diventano i protagonisti dei suoi dipinti. Il castello degli Estensi di Ferrara e altri edifici s'inseriscono nei suoi dipinti dopo quelli di Firenze e Torino. È a Ferrara che si ha lo sviluppo del tema del manichino e, nonostante la vita militare, qui De Chirico esegue molti dei suoi capolavori come *"Ettore e Andromaca"*, *"Le Muse inquietanti"*, *"Il grande Metafisico"* e altri ancora. Dal 27° reggimento di Fanteria di Ferrara De Chirico mantiene rapporti epistolari con Parigi ma anche con Firenze, scrivendo molte lettere ad Ardengo Soffici e a Giovanni Papini². Al termine della guerra sarà trasferito a Roma in attesa di congedo. A Roma terrà la mostra personale alla Galleria Bragaglia visitata da Roberto Longhi che scriverà il famoso articolo *"Al dio ortopedico"* sul quotidiano *Il Tempo*³. Negli anni passati a Roma De Chirico entrerà in contatto con Mario Broglio e la rivista *Valori Plastici*. È proprio attraverso le pubblicazioni di *Valori Plastici* che il suo lavoro comincerà ad avere una diffusione più ampia. È grazie alla rivista *"Valori Plastici"* che avverrà il contatto tra Giorgio De Chirico e Giorgio Castelfranco⁴, personaggio destinato ad assumere un ruolo di primaria importanza in quegli anni per De Chirico.

Come abbiamo detto il giovane Castelfranco dopo aver visto le opere di De Chirico sulla rivista *Valori Plastici* chiede a Soffici e a Rosai di metterlo in contatto con lui per acquistargli un quadro e per questo lo va a trovare a Milano, dove De Chirico risiedeva alla fine del 1919.⁵

Gli incontri tra i due si susseguono fino a diventare amicizia. Possiamo dire che è grazie a De Chirico che Castelfranco scopre l'arte contemporanea. Infatti, Castelfranco, che lavorava presso la Soprintendenza, prima a Taranto e poi a Firenze, diviene collezionista di De Chirico in un momento in cui il pittore non era ancora approdato al mercato. Oltre che collezionista diventerà anche suo mecenate e critico e scriverà in varie occasioni sulla sua pittura.

Giorgio De Chirico, riguardo a Castelfranco, scrive nelle memorie: *"(...) In quel tempo avevo ripreso a dipingere ad olio. La pittura ad olio l'avevo abbandonata per un certo periodo. Durante i numerosi soggiorni che feci a Firenze, tra il 1919 ed il 1924, una volta, mentre copiavo al Museo degli Uffizi la Sacra Famiglia di Michelangelo, conobbi il pittore russo Nicola Locoff, che mi spiegò come molte pitture antiche, che sembrano pitture a olio, sono invece tempere grasse verniciate. La tempera mi tentò; cominciai a cercare ricette di questa tecnica e per alcuni anni dipinsi a tempera (...) Durante i miei soggiorni fiorentini abitai e lavorai sovente in casa del dottore Giorgio Castelfranco. L'avevo conosciuto a Milano, subito dopo l'altra guerra*

² Da una di queste lettere a Soffici sappiamo che prendeva licenze di due giorni per andare a trovare lo zio barone Gustavo De Chirico a Firenze.

³ L'episodio della visita di Longhi alla mostra e il relativo articolo su *Il Tempo* sono narrati da De Chirico nelle *Memorie della mia vita* a pag. 101 – 102.

⁴ Giorgio Castelfranco è forse la figura principale del periodo fiorentino di De Chirico tra il 1921 e il 1924. Castelfranco nasce a Venezia nel 1896 da Adolfo ed Elisa Forti e muore a Roma nel 1978. Ferito gravemente nella prima Guerra Mondiale e ricevette la medaglia d'argento. Ispettore della Soprintendenza nel 1926 a Taranto nel 1929 è trasferito alla Soprintendenza di Firenze. Conobbe e strinse amicizia con Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Fra il 1921 e il 1924 De Chirico fu spesso ospite nella casa di Castelfranco in Lungarno Serristori.

⁵ Giovanna Rasario, *Le opere di Giorgio de Chirico nella collezione Castelfranco l'affaire "Muse Inquietanti"* in *Metafisica n. 5/6 (2006)*

ed egli mi aveva acquistato un mio autoritratto. In seguito Castelfranco mi acquistò molti quadri. Feci anche un bellissimo doppio ritratto di lui insieme alla moglie."⁶

È a Firenze che scopre le possibilità che può offrire la tecnica della tempera all'uovo, iniziando la sua ricerca e i suoi studi che lo porteranno, dopo qualche anno, a scrivere il *Piccolo trattato di tecnica pittorica*⁷.

Al termine della Grande Guerra nel mondo dell'arte europeo si respirava il clima del cosiddetto "ritorno all'ordine" che in Italia ha significato soprattutto un ritorno al mestiere, alla riscoperta delle tecniche artistiche della grande tradizione pittorica e figurativa italiana. L'interesse di De Chirico per la grande pittura nasce nella famosa visita al Museo di Villa Borghese dove è con *"lingue di fuoco"*, *"clangori solenni"* di armi percosse, e suoni *"di trombe annuncianti una resurrezione"* che De Chirico, davanti ad un dipinto di Tiziano, ha la "rivelazione" della "grande pittura", della materia pittorica⁸. Così come, esattamente dieci anni prima, aveva ricevuto la rivelazione della Metafisica nella Piazza Santa Croce a Firenze.

A Firenze ha la possibilità di tornare a vedere gli affreschi e i dipinti che già aveva visto e studiato dieci anni prima ma anche, per interesse del momento, di copiare opere nei musei e di parlare di tecnica con restauratori e artigiani.

Ai soggiorni fiorentini presso l'amico e mecenate Giorgio Castelfranco è legato un ricordo che De Chirico racconta in una intervista rilasciata a Camilla Cederna *" (...) Quando fui ospite di amici che a Firenze avevano una villa vicino all'Arno in un periodo in cui grossi topi venivano su dal fiume a rosicchiare nelle dispense e a spaventare la servitù. Avevano messo trappole dappertutto e dopo un po' seppi che riuscivano a prenderne parecchi. Mi alzavo allora di notte, fra le due e le tre, mentre tutti dormivano, per impadronirmi, silenzioso come un ladro delle trappole piene. Le portavo in riva all'Arno, lì le aprivo e liberavo i topi (continua)"⁹.*

Da questo brano dell'intervista si capisce chiaramente che De Chirico abitava nel villino. Nelle Memorie scrive *"Durante i miei soggiorni fiorentini abitai e lavorai sovente in casa del dottore Giorgio Castelfranco."* Sovente, cioè spesso ma non continuativamente.

Il suo soggiorno a Firenze era già programmato come apprendiamo dalla lettera a Rosai del Novembre 1919: *" (...) In primavera verrò a Firenze a passare un paio di mesi; vorrei fare anche qualche copia nelle Gallerie. Aspetto Castelfranco e spero di combinare la vendita (...).*

Nella lettera manifesta già l'intenzione di fare copie nei musei e aprire così quel periodo dove sembra abbandonare la metafisica come la abbiamo conosciuta fino a questo momento per recuperare e appropriarsi delle tecniche della grande tradizione della pittura italiana.

⁶ G. De Chirico, *Memorie*, pag. 125, Ed. Bompiani, 1961

⁷ Giorgio De Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, Ed. Giovanni Scheiwiller, Milano 1928.

⁸ *Memorie* pag. 106

⁹ Camilla Cederna, *"Il travestito"* intervista pubblicata sull'Espresso del 22 luglio 1962, pag. 11 – 12 – 13 riportata in *"Giorgio De Chirico, l'uomo, l'artista, il polemico"* a cura di Mario Ursino, Gangemi Editore, Roma 2012.

Il suo sguardo sulla città e i suoi edifici è adesso più fedele alla realtà. Mentre nei primi dipinti metafisici le architetture venivano tradotte nel linguaggio della nuova visione metafisica, adesso vengono da lui rappresentati in modo più realistico anche se ancora immersi in un'atmosfera assolutamente metafisica. A Firenze, nei soggiorni di questi anni, De Chirico conia l'altro aspetto, l'altra faccia della stessa medaglia metafisica.

Per cercare di seguire gli spostamenti di De Chirico, cosa non semplice, prendiamo come riferimento i suoi epistolari conosciuti e osserviamo che quando scrive a Ottone Rosai è ancora a Milano. Aveva dunque già in programma, prima dell'incontro con Giorgio Castelfranco, di andare a Firenze contando, quasi sicuramente, sull'appoggio dei parenti. La prima lettera che troviamo spedita da Firenze è del 14 Aprile 1920, indirizzata a Olga Resnevic – Signorelli e reca l'indirizzo di Via Fra Giovanni Angelico, 69. Indirizzo che ritroviamo puntualmente su tutte le lettere da lui inviate fino al 2 Settembre 1920. Dal mese di Ottobre 1920 l'indirizzo che troviamo nelle lettere è quello di Via Ricasoli 44 cioè quello dell'abitazione dello zio, Gustavo De Chirico, fratello del babbo Evaristo. L'indirizzo di via Ricasoli resta nelle successive lettere fino ad Agosto 1921. Del 19 Novembre del 1921 è la famosa lettera – contratto con Mario Broglio, dove figura l'elenco dei quadri e dei disegni “*dati al S.or Mario Broglio*” e datata Roma, 19 Nov. 1921. Nella primavera del 1922 lo sappiamo a Firenze per partecipare alla Fiorentina Primaveraile. Le lettere spedite da Firenze riprendono dal Maggio del 1923 fino ad Agosto dello stesso anno per poi tornare a registrare gli indirizzi di Roma.

Nel 1922 De Chirico partecipa con il gruppo di *Valori Plastici* alla Fiorentina Primaveraile¹⁰. Mario Broglio, direttore della rivista e pittore a sua volta, presenta nel catalogo il numeroso gruppo di artisti di *Valori Plastici*. De Chirico partecipa alla mostra con ventuno dipinti e alcuni disegni. Metà delle opere erano del periodo metafisico e l'altra metà era costituita da lavori recenti che hanno per soggetto ritratti e nature morte e “*soggetti che ci riportano in un mondo eroico, mitologico e storico*”¹¹. Un'esposizione che bene si presta quale anello di congiunzione per comprendere la continuità del pensiero di Giorgio de Chirico nel passaggio dalla pittura metafisica al nuovo linguaggio della tecnica e del mestiere. La partecipazione alla rassegna fiorentina costituisce anche l'episodio conclusivo per il gruppo di “*Valori Plastici*”. Pochi mesi dopo la partecipazione alla rassegna fiorentina uscirà quello che risulterà essere l'ultimo numero della rivista. In merito alla sua partecipazione a questa mostra De Chirico ci lascia un ricordo, questa volta non nelle *Memorie della mia vita*, bensì nel “*Piccolo trattato di tecnica pittorica*” dove scrive: “*Alla Biennale Fiorentina nel 1922 quando esposi una serie di pitture con il gruppo Valori plastici in una sala sotterranea e priva della luce del sole ove dai muri sgocciolava l'acqua per la troppa umidità, nessun inconveniente toccò ai miei lavori benché fossero quasi tutti dipinti a tempera su cartoni, e ciò perché ebbi la prudenza di dare una buona mano di*

catrame sul rovescio di ogni cartone (...)”¹².

De Chirico spiega il motivo che l'ha portato ad abitare a Firenze in quel periodo in una lettera ad André Breton del 16 Agosto 1923 scritta proprio da Firenze:

“*Mio carissimo amico,*

ho appena ricevuto la vostra lettera qui a Firenze, dove mi trovo da quattro mesi. Ho dovuto lasciare Roma non riuscendo a trovarvi uno studio, per fortuna un mio amico di Firenze (il quale è divenuto poi mio mecenate) mi ha offerto ospitalità in una graziosa villa sulla riva dell'Arno; così ho potuto lavorare e, approfittando della vicinanza dei miei maestri preferiti, proseguire i miei studi di tecnica pittorica, (...) Resto a Firenze per tutto agosto e forse anche fino al 10 settembre; dopo ritorno a Roma (...).” L'indirizzo che scrive sulle lettere a Breton è quello di Villa Castelfranco, Lungarno Serristori, Firenze.

Nel Maggio del 1923 Nella palazzina di Giorgio Castelfranco e Matilde Forti viene organizzata una mostra di De Chirico con circa venti opere.¹³ La palazzina, con piccolo giardino posta sul Lungarno Serristori, angolo Piazza Poggi dove si trova la Torre di San Niccolò, era di proprietà della famiglia di Matilde Forti (Prato, 1894 - Los Angeles, 1961) cugina che Giorgio Castelfranco sposò nel 1919.¹⁴ La palazzina è oggi conosciuta come “*Casa Siviero*”. Nel 1944 Rodolfo Siviero acquistò dalla Forti parte del villino. Alla scomparsa di Matilde Forti, Siviero acquistò dalla figlia Giovanna Vittoria Castelfranco, la parte restante della casa. Rodolfo Siviero, come scrive nel suo diario, sarà legato da amicizia sia a Castelfranco che a De Chirico. Circa la collezione di opere di De Chirico nel villino scrive: “*Il periodo fiorentino di Giorgio De Chirico era rappresentato da una collezione di splendide opere che aveva dipinto subito dopo la guerra in casa di Giorgio Castelfranco, del quale, anche, era stato ospite. In quella casa aveva dipinto il Paesaggio Fiorentino, l'Ettore e Andromaca, Il Figliol Prodigio e alcuni bellissimi autoritratti, tra cui quello con la mano in avanti e nel fondo la testa di Mercurio...*”

L'accordo tra Castelfranco e De Chirico non è conosciuto nello specifico ma doveva essere del tipo che a fronte di una cifra mensile il pittore cedeva uno o più quadri al suo mecenate o in proprietà oppure in deposito che Castelfranco poteva vendere versando a De Chirico il prezzo concordato con la possibilità di farci un ricavo.¹⁵

Alla fine degli anni Venti la palazzina sul Lungarno Serristori raccoglieva allora circa trentacinque dipinti e moltissimi disegni di De Chirico. Si trattava cioè della più ricca collezione al mondo di opere dell'artista¹⁶.

De Chirico, come annunciato nella lettera a Breton, nel mese di Settembre 1923

¹² G. De Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, pag. 42, Ed. Giovanni Schiwiller, Milano 1928

¹³ Giovanna Rasario, *Le opere di Giorgio de Chirico nella collezione Castelfranco*, in *Metafisica*, 2006|N° 5-6.

¹⁴ Giovanna Rasario, *Le opere di Giorgio de Chirico nella collezione Castelfranco*, in *Metafisica*, 2006|N° 5-6

¹⁵ Giovanna Rasario, *Le opere di Giorgio de Chirico nella collezione Castelfranco*, in *Metafisica*, 2006|N° 5-6

¹⁶ Per la collezione di dipinti di De Chirico appartenuta a Giorgio Castelfranco vedere “*Per un catalogo della raccolta Castelfranco*”, a cura di Attilio Tori, Regione Toscana, 2014.

¹⁰ La Fiorentina primaveraile, Prima esposizione nazionale dell'opera e del lavoro d'arte, Palazzo delle Esposizioni nel Parco di San Gallo, Firenze, 1922.

¹¹ *Valori plastici*, XIII Quadriennale, catalogo a cura di P. Fossati, P. R. Ferraris, I. Veliani, Ed. Skira, Ginevra – Milano, 1998. La frase è estratta dalla presentazione di Broglio per la Fiorentina Primaveraile.

lasciò Firenze per fare ritorno a Roma. Tornerà a Firenze qualche mese dopo come sappiamo da una successiva lettera. Questa lettera, l'ultima che risulta spedita da Firenze fino a questo momento, è indirizzata a Paul e Gala Eluard, e porta la data del 4 Giugno 1924, dove scrive: "Sono a Firenze da una ventina di giorni e domani rientro a Roma." Al termine della lettera scrive di rispondergli all'indirizzo di Roma, Via Appennini 25/bis. Da Roma s'intensificano le corrispondenze con André e Simone Breton, Paul e Gala Eluard, Pierre Roy, Leonce Rosenberg¹⁷. Dopo un anno sarà a Parigi, come scrive nelle Memorie: "Giunsi a Parigi; era l'autunno del 1925. Ferveva, nella capitale francese, il grande baccanale della pittura moderna."¹⁸ Il rapporto di stima e di amicizia con Giorgio Castelfranco continuerà anche a distanza. È Giorgio Castelfranco che nel 1925 firma la presentazione della mostra personale di De Chirico alla Galleria Rosenberg di Parigi¹⁹.

¹⁷ Giorgio de Chirico Lettere 1909-1929, a cura di Elena Pontiggia, Silvana Editoriale, Milano 2018.

¹⁸ Memorie, pag. 127

¹⁹ I contatti continueranno anche con la collaborazione, insieme al fratello Alberto Savinio, alla *Rivista di Firenze*, che aveva sede nel villino sul Lungarno Serristori.



Fig. 1 e 1a: *Il ritorno del figliol prodigo*, 1922
Tempera su tela, cm. 87x59, Firmato e datato in basso a destra, Civico Museo d'Arte Contemporanea, Milano.



È un tema quanto mai attuale per il periodo che de Chirico stava attraversando. Il tema del “*Ritorno del figliol prodigo*” rappresentato dall’incontro tra il manichino e la statua è già presente in un disegno del 1917 e ripreso in questo dipinto. Il manichino, cioè il pittore stesso, che ritorna a casa cioè al Museo, rappresentato dalla statua, è il ritorno alle origini, al mestiere, alla tecnica qui rappresentata dall’uso della tempera all’uovo. Possiamo dire anche che si tratti di un altro tipo di “ritorno”, cioè il ritorno a Firenze. L’edificio con le arcate raffigurato nel dipinto tanto somiglia ai palazzi dell’attuale Piazza della Libertà nei pressi della quale De Chirico aveva lo studio nel 1910.

Questa tela ha fatto parte della collezione di Attilio Vallecchi, è pubblicata per la prima volta sulla rivista belga “*Selection*” che nel 1929 dedica un numero monografico a De Chirico.

Il dipinto dal 1951 fa parte del Museo del Novecento di Milano. Il titolo della parabola assume un particolare significato programmatico per il suo programma pittorico.

Dopo la rivelazione della Metafisica avvenuta nella Piazza di Santa Croce a Firenze, e le successive fasi di Parigi e di Ferrara, De Chirico ha una nuova “rivelazione” al Museo di Villa Borghese a Roma. Ha la rivelazione della grande pittura davanti ad un quadro di Tiziano. Inizia per lui la fase della ricerca sulle tecniche pittoriche e dunque il ritorno al Museo che in qualche modo per un artista significa il ritorno a casa, il ritorno dal padre, appunto il figliol prodigo che torna ad abbracciare il padre. Il manichino dechirichiano fatto di squadre, dal volto ovale e carico di colori si riabbraccia con il Padre- Museo rappresentato sotto forma di statua monocroma.



Fig. 2: *Veduta dell'Arno*, 1922 c.
Tempera grassa su cartone, cm. 27x33

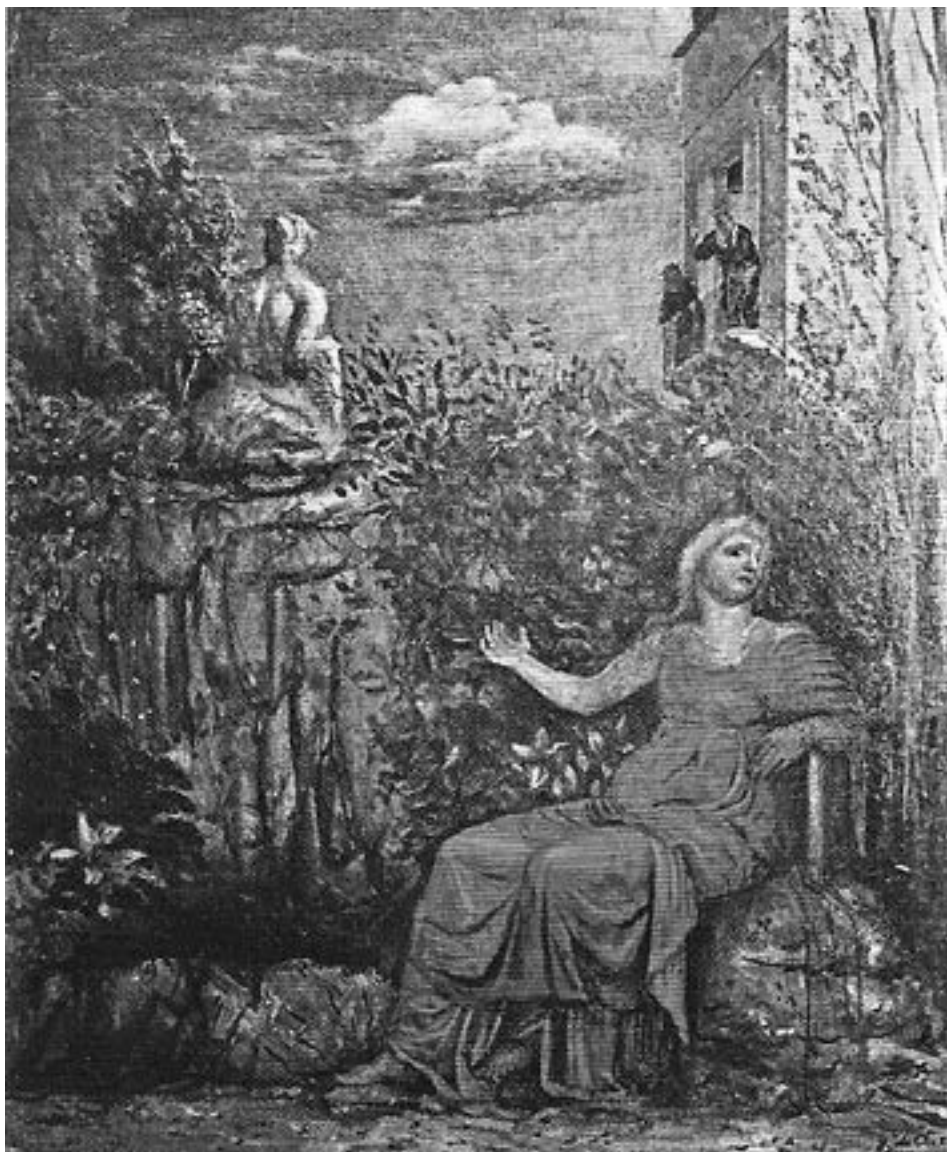
Il dipinto risale al momento in cui Giorgio de Chirico era ospite di Giorgio Castelfranco nel villino di Lungarno Serristori, non distante dal luogo rappresentato nel dipinto. Il quadro, infatti, mostra molto chiaramente il Lungarno Cellini con alto la collina con la chiesa di San Salvatore al Monte visti dalla sponda opposta del fiume.



Figg. 3 e 3a: *Paesaggio fiorentino o Partenza dell'avventuriero*, 1923
Tempera su tela, cm. 97x137

Si riconosce chiaramente il punto di osservazione scelto da De Chirico che si colloca sulla sponda opposta al Lungarno Torrigiani. Sulla sinistra vediamo il Palazzo Torrigiani, in alto la Villa Bardini con sotto la chiesa luterana e il retro di Palazzo Canigiani. L'unico elemento "fuori posto", ma pur sempre presente a Firenze, è la loggetta che è chiaramente quella del giardino Corsi in via Romana e qui liberamente collocata forse per aggiungere un tocco romantico e di "spaesamento" alla composizione che altrimenti poteva sembrare troppo realistica.





Figg. 4 e 4a: *La ninfa Eco*, 1923
Tempera su tela, cm. 60x50, Firmato in basso a destra

Con questo titolo si conoscono un dipinto a tempera e un disegno. E' lo stesso Castelfranco in un'intervista del 1976 a dire: "Un pezzo della casa si può vedere in un quadro, *La ninfa Eco*". Nel dipinto vediamo la ninfa seduta con alle spalle la vegetazione del villino Castelfranco, dietro alle foglie vediamo ergersi un'architettura con un balconcino con alcune persone. È difficile identificare l'edificio dipinto con la palazzina di Castelfranco sul Lungarno. Bisogna sempre ricordare che De Chirico nei suoi dipinti filtra la realtà attraverso le lenti della "metafisica". Diverso è il disegno si vede una maggiore parte della palazzina e, se si esclude il colonnato inventato, più somigliante.

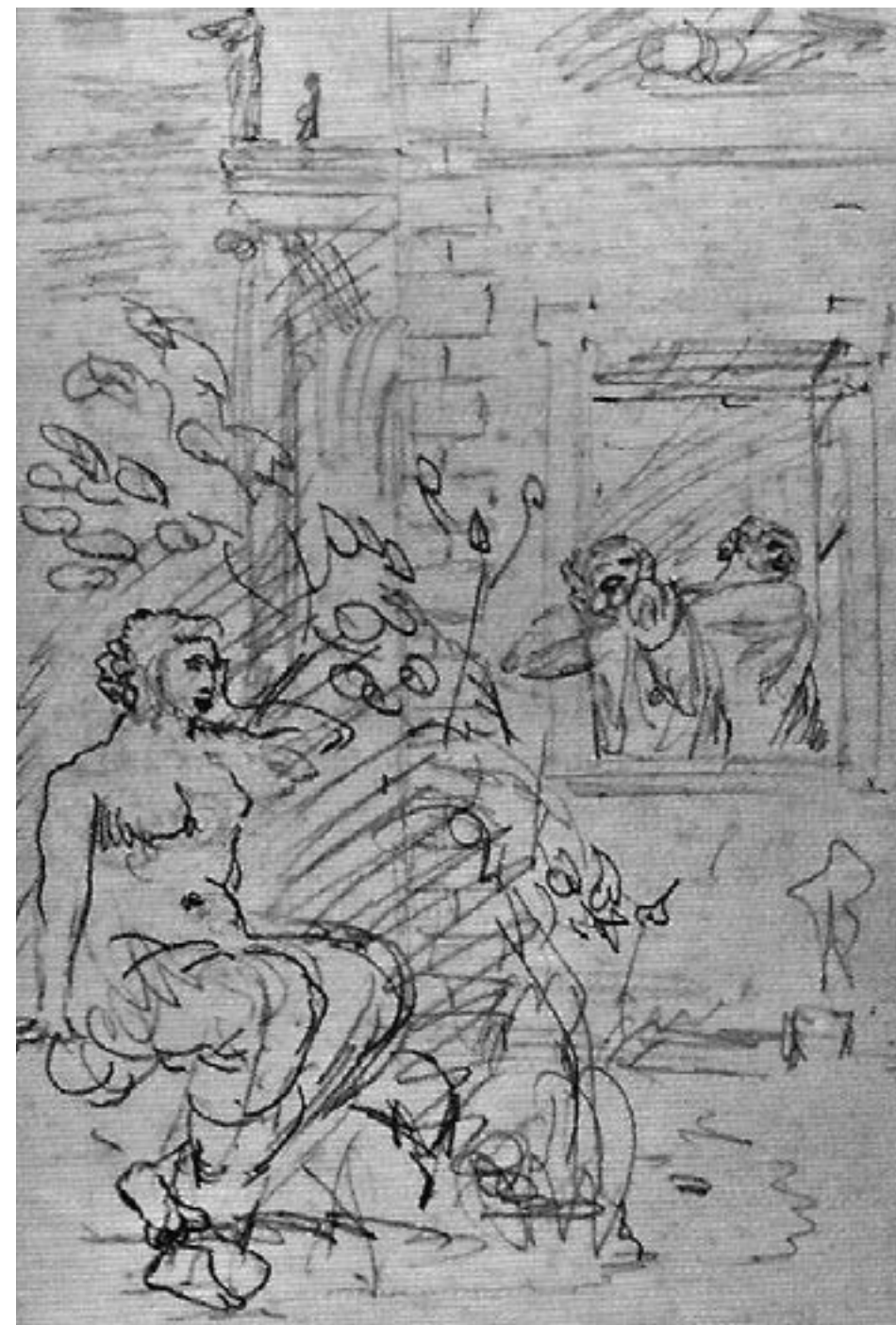


Fig. 4a "La ninfa Eco" disegno su carta, studio preparatorio.



Fig. 5: *Balcone a Firenze*, 1923 c.
Olio su tela, cm. 49x64,5, Rochester (USA), The Memorial Art Gallery of the University of Rochester

Questo dipinto ci offre un punto di vista particolare. La natura morta è sistemata sul davanzale di una finestra del villino del Lungarno Serristori. Il lato verso il quale guarda la finestra è quello in direzione di Piazza Poggi e della torre di San Niccolò. Gli edifici sono molto riconoscibili e tra questi sta la fiancata della torre dipinta con un rosso che gioca benissimo nella composizione.



Fig. 6: *Ritratto di Giorgio e Matilde Castelfranco*, 1924
Tecnica e misure ignote, Firmato e datato in basso a destra

“Feci anche un bellissimo doppio ritratto di lui insieme alla moglie” scrive De Chirico nelle Memorie. Adesso il doppio ritratto di Giorgio Castelfranco e della moglie Matilde Forti si trova in una collezione americana. È ambientato all'aperto e sulla sinistra vediamo una parte della facciata del villino dei coniugi Castelfranco. Sulla destra guardando la composizione un muro sul quale appoggia un panno (rosso) e dietro alle loro teste è una pianta con foglie. Ci richiama alla mente il ritratto di un'altra coppia di amici, sempre del 1924, quello di Paul e Gala Eluard.

Dilvo Lotti pittore napoleonico

NICOLA MICIELI

Alla figura di Napoleone Buonaparte Dilvo Lotti dedicava, scalato dalla metà degli anni Ottanta a oltre la metà dei Novanta, un considerevole ciclo tematico che al presente non è ancora possibile ricomporre nella sua interezza, essendo da individuare la collocazione di quante opere - alcune anche pubblicate in più sedi - che a suo tempo l'artista cedette ai collezionisti. Si tratta di dipinti a olio e ad acrilico di medio e grande formato; di carte acquerellate ad ampie falcate di colore e di disegni e schizzi al tratto e guazzati di china. Un numero consistente di queste opere, annoverabili tra le più impegnative del ciclo: nove dipinti, un disegno a pastello e uno a china, per fortuna appartiene al Museo Casa Lotti. C'è da augurarsi di trovare tra le carte in corso d'inventario là stratificate, qualche altro agile disegno, dei tanti che Lotti deve aver eseguito con la ben nota e prolifica sua scioltezza esecutiva. Come si evince già da qualche esempio del ciclo napoleonico, egli usava difatti preparare gli estesi dipinti su tela o tavola e gli affreschi con numerosi appunti grafici di figura e composizione, studi e varianti di particolari e parziali.

I dipinti e i pochi disegni disponibili del ciclo sono oggi parte iconografica importante della mostra **Noi&N** *Napoleone e San Miniato tra Storia e Memoria*, voluta dalla Municipalità per celebrare il bicentenario della morte del grande "Toscano Europeo", un ramo dei cui ascendenti era sanminiatese. Questa definizione di Napoleone compariva già nel titolo del libro¹ nel quale Lotti ne ripercorreva la vicenda epocale da un osservatorio posto, per così dire, sulla Torre di Federico II. Ossia annotando e argomentando, con lo svolgersi degli eventi storici della Campagna d'Italia a Sant'Elena, i documenti, le testimonianze, le memorie dei

¹ Dilvo Lotti, *Napoleone Buonaparte Toscano Europeo*, Edizioni dell'Erba, Fucecchio, 1995. Del ciclo napoleonico compaiono nel libro i dipinti: *L'incontro dei due rispettabilissimi parenti*, 1994, p. 31; *Tramonto*, 1995, p. 81; *La ritirata di Russia*, 1994, p. 183; *Napoleone Buonaparte, incatenato martire a Sant'Elena*, 1995, p. 186; *La corona di spine*, 1995, p. 191. Con *L'albero della libertà nella piazza del seminario*, 1995, p. 71; *La chiesa della SS. Annunziata*, 1995, p. 79, e *I dannatissimi, schifosi topi di Sant'Elena*, 1995, p. 203, una serie di altri disegni più o meno elaborati e schizzi di personaggi e situazioni databili al 1995, posti a medaglione in capo ai paragrafi o intervallati o affiancati ai testi: *Abbraccio tra Napoleone e il Canonico Filippo*, p. 11; *Ermete Zacconi* interprete di Don Buonaparte nel film di Forzano, p. 32; *Giuseppe Bonfanti* oratore alla festa dell'Albero della Libertà in piazza del Seminario, p. 58; *Il cane della Guardia* che consolò Napoleone leccandogli la mano per la morte nel 1813 del generale Duroc, p. 152; *Sarcofago di Napoleone imperatore agli Invalidi*, p. 157; *L'impatto della meteora Napoleone con il pianeta Terra*, p. 165; *Heinrich Friedrich Karl von Stein* del quale Napoleone diffidava, p. 176; *La colonna con la statua di Napoleone I* in place Vendôme, p. 184; *Il bagno di Napoleone a Sant'Elena*, p. 205; *Sire Hudson Lowe*, carceriere di Napoleone a Sant'Elena, p. 208; *Insegna imperiale e monogramma napoleonico*, p. 228.

Buonaparte a San Miniato. E le presenze di Napoleone e le animazioni e agitazioni politiche e sociali, dunque le ricadute della sua vicenda nella Città che sembra lo avesse visto ragazzo, ospite del Canonico Filippo, suo zio, giocare proprio sulla piazza oggi a lui intestata.

La stessa piazza in cui avvenne, la notte del 29 giugno 1796, il suo memorabile abbraccio con il medesimo zio in età ormai avanzata, cui faceva visita deviando per San Miniato nel percorso che da Livorno, scacciati gli inglesi, lo conduceva a Firenze, dal Granduca. Allora Comandante della vittoriosa Campagna d'Italia, Napoleone incarnava le idee e l'ordine nuovo violentemente affermati dalla Rivoluzione. Il religioso suo zio, ultimo senescente rampollo dei Buonaparte registrati sin dal medioevo tra i maggiorenti di San Miniato, rappresentava il vecchio ordine che in quel frangente storico di rivolgimenti radicali sembrava fatalmente al tramonto.

Il ciclo tematico dei dipinti e disegni napoleonici nasceva dall'appassionato interesse di Lotti per la storia, l'arte, la cultura di San Miniato, alla cui conoscenza, da cultore provveduto e ad ampio raggio, egli aveva già fornito contributi fondamentali di studio e divulgazione.² Quel ciclo propriamente storico doveva rimanere unico nella sterminata produzione di Lotti. Invero, pittore di storia in senso stretto egli non è stato, salvo non si voglia classificare nel genere, ma in accezione ovviamente metastorica, la sua sovrabbondante narrazione biblica ed evangelica e d'arte sacra in genere, consegnata generosamente a pareti affrescate e a grandi tele, che peraltro spesso contaminava, dunque attualizzava, con ambientazioni, vicende, personaggi tendenzialmente drammatici testimonianti l'umanità smarrita e il vissuto del Novecento. Si guardi al proposito, la mirabile, stranante crocifissione che Lotti, già tra i fondatori dell'Istituto del Dramma Popolare di San Miniato e più volte regista teatrale, apparecchiava sulla ribalta d'un sagrato. Da un lato poneva la chiesa, dall'altra le rovine d'una casa bombardata; intorno scatenava la ridda profanatrice di figure come invase nel baluginio allucinato della scena; in primo piano collocava una sequenza di personaggi alieni che volgono le spalle allo "spettacolo" del Golgota da set cinematografica. È questo il clima, questa l'umanità de *Gli indifferenti* che danno il titolo al dipinto del 1950 con il quale Lotti partecipava al Premio Carnegie di Pittsburg.³

Lotti non è stato un pittore di storia. Tuttavia, nel senso de *Gli indifferenti*, accoglieva spesso nei suoi dipinti la storia ancora *in nuce*, per così dire, nella fragranza dei grandi accadimenti di investimento collettivo che assumeva assegnando loro due possibili ruoli. Il primo è quello dei protagonisti assoluti della scena, che è il caso de *La nube di Chernobyl* (1988), *La cantante delle Torri Gemelle* (2002), *Lo Tsunami* (2005),⁴ dipinti eseguiti poco dopo i tragici "incidenti" dell'imprevidenza atomica, del terrorismo internazionale e dello scatenamento incontrollabile della natura. Il secondo è quello dei comprimari, calati per inser-

² Fondamentale, tra gli altri studi sanminiatesi, Dilvo Lotti, *San Miniato, vita di un'antica città*, Edizioni Sagep per la Cassa di Risparmio di San Miniato, Genova, 1980.

³ Vedi Luca Macchi, *Dilvo Lotti. Arte e la fede*, prefazione di Carlo Pedretti, Edizioni ETS, Pisa, 2008.

⁴ Vedi Luca Macchi, *Dilvo Lotti. Un maestro dell'espressionismo europeo*, catalogo della mostra, Sistema Museale di San Miniato, Felici Editore, Pisa, 2006, pp. 86, 90-91.

ti figurali e climi espressivi sulle ribalte pittoriche anche del sacro. Penso alla *Crocifissione* (1959)⁵ dove compare l'edificio sventrato dalla guerra portatrice di devastazione e di morte, un tema in Lotti ricorrente anche nella memoria dolorosa dell'eccidio consumato nel Duomo della sua San Miniato. Penso all'opera suggeritagli da Giorgio La Pira per una mostra nel Loggiato degli Uffizi, la *Crocifissione apocalittica* (1960),⁶ nella cui atmosfera affocata e tenebrosa l'orda dei nuovi barbari minaccia di aggredire la *mater dolorosa* e i convenuti al compianto per lo strazio del Calvario, e di abbattere lo stesso Cristo crocifisso dalle palme sanguinanti. Ebbene, l'accadimento tragico che riempie le pagine della cronaca, tradotto nell'arte si fa storia perché «diventa universale e fuori del tempo», osservava Lotti⁷ facendo l'esempio del naufragio di una certa nave mercantile destinata all'oblio perenne, se l'arte di Gericault non l'avesse consegnata per sempre alla storia con *La zattera della medusa*.

Napoleone la storia l'ha fatta. Lo strumento delle sue ascese al potere e delle cadute è stata la guerra, vittoriosa e perdente, sempre catastrofica: un'apocalisse, l'avrebbe detta Dilvo Lotti, che nel dipinto *Apocalisse e rivoluzione* (1992) del ciclo napoleonico, vede il portato inevitabile del turbine rivoluzionario, del quale il primo Napoleone fu l'espressione, nell'avanzare terrifico del Drago a sette teste e dieci corna dell'Apocalisse, appunto. Nei dipinti noti del ciclo, l'immagine della guerra arretra sullo sfondo, come un turbamento imprecisato del paesaggio urbano ne *Il regno d'Italia* (1995), la tela che Lotti ha sempre tenuto al cavalletto nello studio in mansarda della sua casa, e si fa macerata rappresentazione, ne *La ritirata di Russia* (1994), con l'avanzare faticoso dei cavalieri sul terreno pesante per la neve, in alto la testa di Napoleone coronata di spine martirologiche.

Nel segno della guerra e dei suoi disastri, del resto, il primo incontro di Lotti con Napoleone avveniva come finzione letteraria nel sogno, sullo sfondo di Pens/San Miniato distrutta dalla guerra. Lotti lo immaginava convenuto alla Valletta dei Poeti, con Dante, Messer Morali (il Filosofo), i Ministri della Comunicazione e dell'Interno e altri, a discutere - lui (il Guerriero) pensoso del proprio originario contributo al sovvertimento del presente - della possibile ripresa e della prospettiva di sviluppo, se innovatore o conservatore, del paese.⁸

Napoleone era dunque insediato nell'immaginario di Lotti con molto anticipo rispetto alla serie dei dipinti del ciclo, ai quali cominciò a lavorare quando sollevava la questione della sua maschera funebre conservata all'Accademia degli Euteleti,⁹ per seguire con maggiore intensità nell'occasione o nell'attesa di anni-

⁵ Vedi Luca Macchi, *Dilvo Lotti. Un maestro dell'espressionismo europeo*, cit., p. 72.

⁶ Vedi Luca Macchi, *Dilvo Lotti. Arte e la fede*, cit., p. 70.

⁷ L'osservazione è nel c-d rom *Via Maioli 22*, a cura di Antonia d'Aniello e Luca Macchi, regia di Andrea Mancini, realizzato dall'amministrazione comunale in occasione dei novanta anni di Lotti, poi ricordata in *Dilvo Lotti 1914-2009*, a cura di Luca Macchi, catalogo della mostra al Centro Attività Espressive Villa Pacchiani, Santa Croce sull'Arno, Edizioni Villa Pacchiani, 2009, p. 70.

⁸ Al convegno è dedicato *l'Intermezzo a otto voci* del romanzo autobiografico *La morte del paese*, scritto nel 1947 - quando «si risaliva dal baratro in cui eravamo precipitati» dice Lotti nell'avvertenza - ma pubblicato solo nel 2002 nelle Edizioni del Bellorino.

⁹ Vedi Dilvo Lotti - Anna Matteoli, *Cimeli e documenti dei Buonaparte di San Miniato*, catalogo critico della mostra a cura dell'Accademia degli Euteleti in occasione delle celebrazioni del secondo centenario della Rivoluzione Francese, Palazzo Migliorati, San Miniato, 6-27 maggio 1989.

versari importanti come la Rivoluzione Francese (1789) e il ritorno di Napoleone a San Miniato (1796), quindi nel corso delle ricerche e della stesura del suo libro uscito nel 1995. Il lungo arco temporale di elaborazione del ciclo, oltre che il diverso avvertimento, direi emozionale e umanamente partecipato più che ideologico, dei soggetti trattati, spiega la variazione stilistica e la relativa conduzione tecnica delle tessiture di alcune opere.

Abitualmente mosso e sfrangiato anche nell'accentuazione materica delle masse, il *ductus* si infittisce quando Lotti erige frontalmente, come ne *Il regno d'Italia* (1995), la figura di Napoleone conquistatore e legislatore, ai cui piedi, incatenata, sta la Corona ferrea conservata nel Duomo di Monza con la quale per secoli furono incoronati i re d'Italia. In *Napoleone e il suo tempo* (1996?),¹⁰ quando ormai è Console nella seconda Campagna d'Italia, il *ductus* è addirittura una stesura volumetrica che lo staglia a mezzobusto statuario dal profilo sigillato come in un medaglione rinascimentale. Il Console incede, avendo attraversato la scena, serrato sulle spalle il rosso mantello che nel ritratto equestre *Bonaparte valica il Gran San Bernardo* di Ingres è gonfio di vento, e qui fa da sicuro traino al corteo dei seguaci, che inalberano il cappello frigio dei giacobini rivoluzionari, ma sono un popolo ormai transclassista: aristocratici e borghesi, imprenditori e professionisti, intellettuali e scienziati.

La figura di Napoleone nel ruolo istituzionale e quella, per così dire, privata o riflessa nella situazione o ripiegata nel profondo (se fosse possibile distinguere l'uomo pubblico e l'uomo privato nel caso d'un personaggio al quale «... due secoli / L'un contro l'altro armato, / Sommessi a lui si volsero, / come aspettando il fato ...») sono i due piani dell'incontro di Lotti con Napoleone e le sue stagioni, riepilogate nella sequenza cronologica dei ritratti che in *Napoleone 1796-1821* (1995) le contrassegnano susseguendosi intorno alla classica sua sigla "N".

Apri l'effigie dell'astro nascente con la Campagna d'Italia, il giovane giacobino dalla corporatura esile e i capelli scarmigliati, cui fa da corona un sole mattinale su fondo azzurro. A fianco, il Console della seconda Campagna d'Italia, fasciato del rigonfio mantello rosso e con in capo il bicorno bordato d'oro nella memoria del ricordato ritratto equestre di Ingres. Segue il trionfale e sfarzoso Imperatore che emana luce sull'azzurro del fondo, esemplato ancora da Ingres del celebre *Napoleone I sul trono imperiale*. Infine, Napoleone del crepuscolo sui campi di battaglia e dell'eclisse nella prigionia di Sant'Elena, l'incarnato verdastro, il viso smagrito e allungato, gli occhi infossati nelle orbite. Sul capo la corona di spine del diletto inglese, e sono certo che Lotti idealmente aggiungesse "e del martirio", mentre lo dipingeva.

La stagione della Campagna d'Italia, prevedibilmente, è la più rappresentata poiché include l'episodio, per Lotti centrale, della visita di Napoleone allo zio Canonico, raffigurata in un dipinto, *L'incontro dei due rispettabilissimi parenti*,¹ che per l'ambientazione notturna in uno spazio che par quasi privato, raccolto com'è intorno all'abbraccio dei congiunti a sottolinearne l'intimità, essendo gli astanti solo un riverbero delle luci radenti di scena, mi par proprio esemplare del-

la componente emozionale, umanamente partecipe alla situazione rappresentata che contrassegna un aspetto importante del lavoro dell'artista. *Apocalisse e rivoluzione* (1992), premessa storica alla prima stagione napoleonica, è l'agitazione della scena che riflette il sovvertimento rivoluzionario dell'ordine *ancien régime*. Scena bipartita: da un lato irrompe il Drago dell'Apocalisse e dispiega i suoi rami come fulminanti l'Albero della Libertà; dall'altro si erge sovrana la ghigliottina, che ha già fatto il suo lavoro sotto lo sguardo interessato d'un corvo. Lotti incornicia con la macchina "pietosa" della ghigliottina un quadro nel quadro: Notre Dame profilata nel fondo sotto un cielo fosco, in primo piano un caravaggesco canestro con panno, teste mozzate e melagrana del quale eseguiva al finito ben due studi, esempio sconvolgente del suo grottesto ensoriano espressionista assai praticato in gioventù. Seguono quindi il dipinto *Il regno d'Italia*, che abbiamo detto appartenere al *coté* dell'immagine istituzionale e ingessata di Napoleone, e il disegno a pastelli *Napoleone a San Miniato* (1989), con sullo sfondo la Torre di Federico II.

Anche per Napoleone Console, quale appare in *Napoleone e il suo tempo*, abbiamo parlato del *coté* dell'immagine istituzionale e d'una conduzione pittorica mirata a definire una forma nettamente profilata nello spazio, ove la figura del governatore è propriamente quella del duce, del condottiero vittorioso al cui passaggio fa ala appena intravedibile la folla assiepata del popolo minuto. Può essere considerato uno studio di Napoleone Console il dipinto che, caduta la "u" del cognome nobiliare e in assenza di indicazioni del Lotti, intitolò arbitrariamente *Napoleone Bonaparte* (1996), notevole per la conduzione più larga della tessitura, il gusto un po' alla spagnolesca della profilata figura che incede tenendo il mantello rovesciato sulla spalla destra, la mano sul petto e, particolare qui imprevedibile anche se per Lotti non inconsueto specie nelle grandi composizioni, per l'autoritratto invero sparuto del pittore che si affaccia dall'angolo come a entrare di sbircio nell'inquadratura d'un fotografo *ante litteram*.

Nessun dipinto né disegno, salvo il ritratto in *Napoleone 1796-1821*, risulta dedicato a Napoleone Imperatore, ma occorre appellarsi al beneficio d'inventario, come del resto per il Napoleone Console rappresentato con due sole opere, non essendo nota al presente, come ricordavo in apertura, la collocazione di numerose opere presso i collezionisti. Ai quali non mancheranno anche tele o carte sul crepuscolo dell'astro napoleonico e l'eclissi a Sant'Elena, e saranno un'aggiunta d'approfondimento se e quando dovessero riemergere. Quel che si conosce è tuttavia più che sufficiente a confermare la mia idea che a Napoleone della caduta definitiva nella polvere e del confino degradante nel tugurio che sembra fosse la prigionia di Sant'Elena, a Napoleone dell'umiliazione e della sofferenza Lotti si sia sentito umanamente, direi cristianamente vicino.

A cominciare da *La ritirata di Russia* cui si accennava, tragico prologo della disfatta suggerita dalla macerazione affaticante del terreno innevato con pennellate lunghe e tempestate. E poi, in alto, l'icona della testa di Napoleone coronata di spine, che anticipa d'un anno l'analoga più terrea del *Napoleone 1796-1821*, e sarà ripetuta più incisiva e pungente ne *La corona di spine*¹ presumibilmente del 1995. È strumento del diletto e dell'umiliazione, l'acuminata corona realmente posta sul capo del prigioniero da Sir Hodson Lowe, il suo carceriere di Sant'Elena, segaligno quale appare nel mandorlato ritrattino schizzato dal Lotti.¹ Ma

¹⁰ Pubblicato in Dilvo Lotti - Anna Matteoli, *Cimeli e documenti*, cit., pp. 142-143.

per Lotti simboleggia il martirio del corpo e la mortificazione dello spirito, come dichiara già nel titolo dell'acrilico rapidamente eseguito a sciolte pennellate e sommarie, *Napoleone Buonaparte incatenato martire a Sant'Elena* (1995?),¹ dove con una sorta di sincretismo pagano-cristiano, al mito di Prometeo incatenato nella roccia strapiombante sull'oceano fa corrispondere il segno salvifico della croce che emerge dalle acque.

Il contrappasso espiatorio del fulgido astro napoleonico, non so se nel progetto, certamente nella prassi detentiva del carceriere, Lotti ci fa supporre che consista nel mirare al graduale processo di abbruttimento della persona, di obnubilamento dello spirito, di contaminazione e consunzione del corpo ingabbiato nel recinto costrittivo e degradato nel lerciume della prigione. Ambiente ideale per la specie invadente, insaziabile e nauseabonda dei topi allucinanti che insidiano le notti di Napoleone, ne turbano i sonni, ne disgustano il respiro affannato e inducono il senso della lordura, da fargli desiderare immersioni sempre più calde e prolungate nel suo bagno quotidiano, come Lotti afferma nella didascalia del disegno *Il bagno di Napoleone a Sant'Elena* (1995?).¹ E i topi - *I dannatissimi, schifosi topi di Sant'Elena*, 1995 nel disegno di Lotti - sovrani d'ogni pertugio di solai e scantinati sconnessi, possono annidarsi e proliferare nel bicorno rovesciato a terra, già simbolo del suo potere.

Nel luogo fisico del corpo martoriato, del nudo corpo ormai macilento e prosciugato, come una reliquia scivolata in avanti sul sedile ove giaceva e spirava Napoleone Buonaparte, nel riverberare di luce della spoglia come in procinto di sfaldarsi e smaterializzarsi nell'acrilico *Sant'Elena* (1985), che mi pare l'opera più intensa e spiritualizzata del ciclo, mi piace pensare che Lotti abbia inteso celebrare la palingenesi pittorica dell'astro napoleonico ormai consegnato a un cielo senza eclissi.



Fig. 1 Dilvo Lotti, *Napoleone Buonaparte e San Miniato*, 1989, pastello su carta, cm. 59x43 (foto G. Frescura)



Fig. 2 Dilvo Lotti, I due rispettabilissimi parenti, 1996, acrilico su carta, cm. 70x100



Fig. 3 Dilvo Lotti, L'incontro tra i due rispettabilissimi parenti, 1996, acrilico su carta, cm. 100x70, coll. Brunelli, San Miniato



Fig. 4 Dilvo Lotti, Napoleone Re d'Italia, 1995, olio su tela, cm. 130x110, Fondazione Casa Lotti, San Miniato (foto G. Frescura)



Fig. 5 Dilvo Lotti, Epopea napoleonica, 1997, olio su tela, cm. 100x150



Fig. 6 Dilvo Lotti, Napoleone - Apollion, s.d., acquerello su carta



Fig. 7 Dilvo Lotti, *Le quattro età di Napoleone*, 1995, acrilico su tela, cm. 100x70 (foto G. Frescura)



Fig. 8 Dilvo Lotti, *La ritirata di Russia*, 1994, acrilico su carta, cm. 100x70, Fondazione Casa Lotti (foto G. Tizzanini)



Fig. 9 Dilvo Lotti, Napoleone - La corona di spine, acrilico su carta



Fig. 10 Dilvo Lotti, Napoleone Buonaparte, incatenato martire a Sant'Elena, 1995, acrilico su carta.

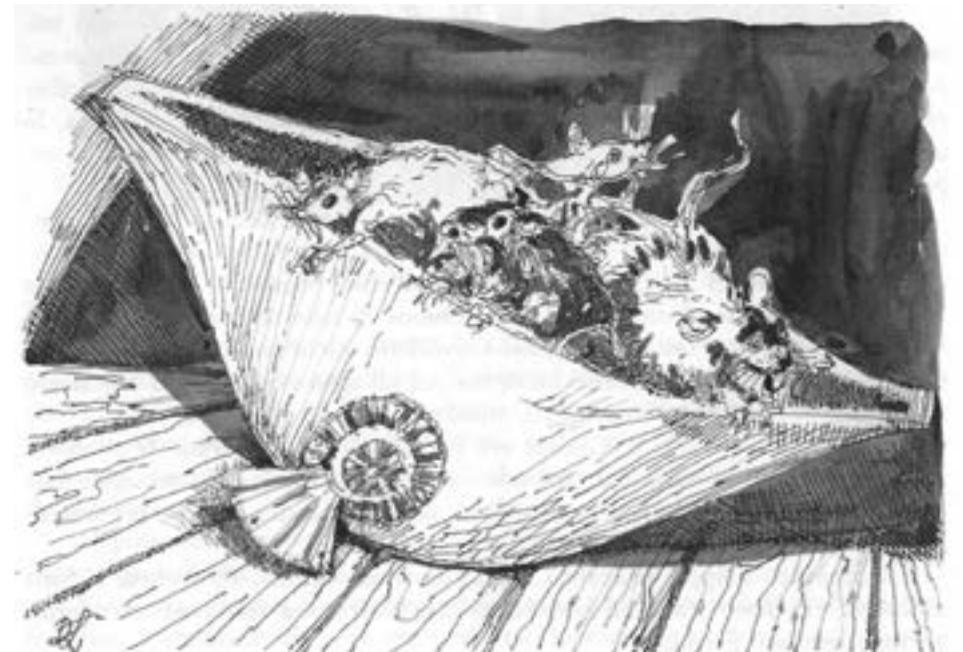


Fig. 11 Dilvo Lotti, I dannatissimi, schifosi topi di sant'Elena, 1995, china su carta



Fig. 12 Dilvo Lotti, Sant'Elena o La solitudine dell'eroe, 1985, acrilico su carta, cm. 100x70, Fondazione Casa Lotti (foto G. Tizzanini)



Fig. 13 Dilvo Lotti, Apocalisse e rivoluzione, 1992, acrilico su tela, cm. 100x150

Verso il nuovo Stadio “Artemio Franchi” di Firenze, conservazione e rinnovamento

GIUSEPPE ALBERTO CENTAURO

Una questione aperta

L'intensa *querelle* nata in città intorno alla modernizzazione, impropriamente chiamata *restyling*, dello Stadio “Artemio Franchi” sembra ormai relegata ai soli ricordi di un'affettata cronaca che si è protratta e consumata tra la fine del 2019 e il 2020. A quel tempo aleggiava la “furia iconoclasta” dei tifosi esacerbati per non poter disporre di uno stadio consono agli standard europei (secondo i dettami della Uefa). Questo era quanto fortemente reclamato anche dal patron della squadra viola, Rocco Commisso, pronto ad investire di persona pur di realizzare un tale obiettivo, minacciando di traslocare altrove nel caso che il Comune non avesse messo in atto un radicale rinnovamento della struttura, contribuendo non poco a generare un “mostro mediatico” arrivato persino a prefigurare l'abbattimento delle vecchie curve in calcestruzzo armato ritenute del tutto obsolete rispetto alle esigenze del football moderno. (Fig. 1) Rendendo ancor più complicata e complessa la questione, la società “A.C. Fiorentina”, in quanto principale conduttore dell'impianto sportivo, reclamava a viva voce per rimanere competitiva nei campionati la possibilità, utilizzando proprie risorse finanziarie, di trarre diretti profitti attraverso la gestione di servizi al pubblico da realizzarsi all'interno del nuovo stadio, come altre società stavano facendo da tempo sia in Italia che in Europa.

Occorre dire che la scintilla che aveva fatto scattare il dibattito fiorentino, e non solo quello, era stata l'approvazione in sede parlamentare dell'emendamento del cosiddetto “Sbloccastadi” (art. 55-bis) al progetto di conversione in legge del Decreto Semplificazioni (76/2020) che andava ad interessare ben 12 impianti sportivi, alcuni dei quali “storici” tra i quali, il principale era appunto lo stadio di Firenze con le strutture di Pier Luigi Nervi che venne a trovarsi in una posizione estremamente critica e rischiosa in chiave di conservazione dell'architettura. L'art. 55 prevedeva in particolare di: prevenire il consumo suolo; rendere maggiormente efficienti gli impianti sportivi destinati ad accogliere competizioni agonistiche di livello professionistico; garantire l'adeguamento degli stadi agli standard internazionali di sicurezza, salute e incolumità pubbliche. Tutto ciò tuttavia non garantiva la congruità del progetto sotto il profilo della salvaguardia dei beni architettonici. Per tale motivo questo emendamento non mancò di sollevare reazioni nel mondo della cultura. Si cita per tutte la forte opposizione della Società Italiana per il Restauro dell'Architettura (SIRA) che puntò alla sottoscrizione di un appello avverso ad un provvedimento che, di fatto, avrebbe licenziato il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali dall'esercizio di tutela su impianti sportivi vincolati ai sensi del D. Lgs 42 del 2004-, consentendone, come si disse «lo smantellamento, il sezionamento, l'alterazione, il decadimento del vincolo in

tempi veloci e "certi". La soluzione che avanzava la Società viola era addirittura quella di edificare un nuovo stadio al posto di attendere una difficile, quanto improbabile, risoluzione di pesanti interventi ristrutturativi sull'esistente. Oggi, dopo le turbolenze registrate in città, con prese di posizione antitetiche tra le stesse frange dei tifosi, la questione appare già da qualche mese sopita, nei toni, ricondotta in alvei meno conflittuali soprattutto dal momento in cui la questione del rinnovamento dell'impianto sportivo è tornata in mano all'Amministrazione comunale, proprietaria dell'immobile. Quest'ultima, infatti, non ha tardato ad affidare agli esiti di un Concorso internazionale i destini futuri del "Franchi". La Gara ha preso l'avvio nel gennaio 2021. Allo stato attuale l'iter concorsuale è *in progress*, così dopo il completamento della sua fase istruttoria e la selezione sui 31 progetti depositati degli otto finalisti si conoscerà finalmente, nel marzo 2022, il progetto vincitore.¹

Questa circostanza non può e non deve tuttavia limitare le riflessioni sul tema del restauro dello "storico" stadio di Pier Luigi Nervi. Si tratta di un intervento che sotto il profilo dell'approccio metodologico ha già suscitato molteplici perplessità e diversi distinguo con prese di posizione provenienti sia dalle istituzioni, che dal mondo delle professioni e, più in generale, della cultura. Del resto si sta disquisendo su di una struttura di particolare pregio architettonico, unica nel suo genere, che ha fatto la storia dell'ingegneria moderna e della Firenze del Novecento. E, non solo per queste ragioni, merita tutte le cure e le attenzioni della città. Del resto queste attenzioni sono dovute al monumento più iconico dello sport fiorentino e di riconosciuto interesse ormai da decine di anni.²

Citiamo dalla declaratoria di vincolo del 1983: «*Tra gli elementi connotativi del bene ritenuti meritevoli di tutela in quanto caratterizzanti il progetto dell'ingegnere Luigi Nervi, definito il più geniale modellatore del cemento di questo secolo: la forma ad anfiteatro con curve irregolari dovute al rettilineo di 200 metri lungo il lato della tribuna coperta; la Torre di Maratona; la struttura delle gradinate; la pensilina, sospesa per un ventina di metri, sorretta da 24 mensoloni ad interasse di 4,76 metri; le scale elicoidali in aggetto che conducono alla sommità delle gradinate consentendo un accesso discendente ai posti a sedere ritenute geniali per le soluzioni statiche.*»

Tuttavia, riteniamo che lo Stadio comunale, già intitolato a Giovanni Berta, oggi ad Artemio Franchi, sia prima di tutto un'espressione viva della "città del Giglio" il cui vessillo campeggia in alto sulle gradinate della torre di Maratona (fig. 2), tanto da poter affermare che quella presenza per i fiorentini ha il significato prima di tutto di una questione d'identità.

L'attaccamento verso il "vecchio comunale" è stato viscerale per più di una generazione di fiorentini che, almeno fino a pochi mesi fa, hanno identificato

come un'unica entità lo stadio di Pier Luigi Nervi con la squadra viola dell'A.C. Fiorentina che si è rappresentata con orgoglio nella sua immagine. Questi motivi basterebbero da soli a fare capire come possa essere una questione nient'affatto semplice quella affrontare la riqualificazione del Franchi senza rischiare di scalfire il valore antropico che proprio quel bene riveste come espressione culturale ante litteram. Nella sua storia recente lo stadio è stato comunque già violato più volte e pesantemente, e forse anche per questo non ha del tutto sorpreso l'atteggiamento "sfascista" di una parte della tifoseria pronta a disfarsi di una memoria divenuta per taluni assai ingombrante. Su questo particolare aspetto della questione dovremo approfondire ed indagare.

In ogni caso la conservazione delle opere in c.a. dell'ing. Nervi, realizzate tra il 1930 e il 1933, riconoscibili «*nella serialità della struttura delle gradinate come in episodi costruttivi salienti*» resta un punto fermo per il futuro restauro che nessun dibattito potrà fare a meno di considerare. (Fig. 3)

Semmai interessante è l'evoluzione del pensiero critico che si muove coi cambiamenti della società, come appare evidente dal confronto con la più recente dichiarazione d'interesse che data 15 maggio 2020. Venuto meno l'interesse per il rettilineo (che non esiste più!), modificato l'assetto stesso delle curve con gli interventi di "Italia '90", l'attenzione dei tutori si sposta con una più incisiva argomentazione tecnica su altri fondamentali elementi: «*Il sistema strutturale scelto dal progettista che si basa sulla reiterazione seriale della campata standard composta da pilastro e trave sagomata: su tale sistema di appoggio insistono le gradinate; la continuità dei telai portanti che definiscono nella loro reiterata successione l'aspetto esterno dello stadio.*» Ed ancora: «*i seguenti "elementi formalmente e strutturalmente più complessi", fortemente qualificanti l'immagine dello stadio: la sottile, snella pensilina a copertura della tribuna centrale; le scale elicoidali di accesso alla Maratona e alle curve (Fiesole e Ferrovia); la torre di Maratona.*» (Fig. 4)

Così si è espressamente dichiarata la "Commissione regionale per il patrimonio culturale della Toscana" che ha riconosciuto e amplificato l'interesse culturale dello Stadio "Artemio Franchi", rispetto al pregresso vincolo di tutela, in quanto «*testimonia una incessante ricerca sul rapporto tra programma funzionale, applicazione del calcolo strutturale e invenzione della forma.*»³

Un modo certamente sofisticato ed elegante quello scelto dalla Commissione per comunicare la cifra costruttiva e stilistica di quella architettura, utilizzando una formula forse eccessivamente criptica ma inequivocabile per sottolineare la complessità dell'operazione che attende la rifunzionalizzazione dell'impianto sportivo, nell'ottica del rispetto strutturale delle articolate e ingegnose forme caratterizzanti proprio quegli elementi compositivi che realizzano il complesso architettonico. In questa accezione l'applicazione del calcolo strutturale non può che essere strettamente legata ai caratteri e alla qualità dei materiali impiegati dal progettista, laddove la tecnologia costruttiva originaria è lo strumento principale che dà forma all'architettura. Il valore dell'opera ingegneristica coincide dunque con quello della materia che la realizza, mantenendo in tal modo ben saldo il principio brandiano che vuole che "si restauri la sola materia (ammalorata) e non

¹ Il Comune di Firenze ha bandito un "Concorso internazionale di progettazione per la riqualificazione dell'area di Campo di Marte Nord (Ambito A) e dello stadio di P.L. Nervi (Ambito B) di Firenze (dal 28-07-2021 al 31-01-2022). Interessante annotare sulla base della stima dei costi presunti da sostenere che il vincitore del concorso riceverà un premio di € 1.252.748,71 (al netto di IVA e ogni altro onere di legge), mentre ai concorrenti risultati classificati da secondo a ottavo sarà riconosciuto un rimborso spese per ciascuno pari a € 58.500,00.

² Lo Stadio Comunale di Firenze, dall'ottobre 1983, risulta vincolato ai sensi dell'art. 4 della legge 1089/1939 in quanto «*importante testimonianza della tecnica costruttiva in cemento armato, quindi notevole interesse per la storia dell'architettura moderna in Firenze.*»

³ Cfr. Decreto n. 15 del 15 maggio 2020 (ex art. 10 comma 1), in Mibact: MIBACT_DG_ABAP_15/01/2021_0001218-P

già la forma (per quanto caduca e frammentaria possa essere la struttura, ndA)".

Nello stadio di P.L. Nervi la "materia" coincide dunque con la struttura in cemento armato e non già con la sola patina di superficie, qui da intendersi come finitura di rivestimento, anche se l'impronta delle casseforme di gettata ha rappresentato per molti anni l'aspetto esteriore della fabbrica e la sua sottile "bellezza artistica", purtroppo oggi perduta e quindi non riproducibile senza scadere nel falso. Risulta evidente al contrapposizione tra le superfici originali, in parte ammalorate, e quelle nuove legate agli ampliamenti delle curve. (Fig. 5)

Si tratta, dunque, di una tematica propria della conservazione che, mutuata dal restauro delle opere d'arte, sembra ben attagliarsi al caso dello stadio di P.L. Nervi, da intendersi appunto nella sua valenza di opera d'ingegno che, nella sua autenticità materica, eccelle per grandezza e qualità.

La questione del restauro che si pone allo stato attuale come *conditio sine qua non* prima di procedere alle opere di ammodernamento dell'impianto, passa necessariamente dalla conservazione delle strutture in cemento armato, dalla risoluzione delle problematiche della carbonatazione, fenomeno fortemente incipiente che mina la stessa ossatura metallica della struttura. (Figg. 6/10)

Quindi si tratta di un restauro che dovrà essere affrontato entro il perimetro dell'art. 29 del "Codice dei Beni culturali e del Paesaggio" (ex D.Lgs 22 gennaio 2004 n. 42 e successive modifiche e integrazioni) ben delineato nel dispositivo di tutela (*omissis*) e con le prescrizioni ulteriormente ribadite nel 2020 a valere per ogni qualsivoglia intervento s'intenda oggi intraprendere.

Occorre, tuttavia, richiamare e tenere presente che, dopo le pesanti modifiche apportate con gli interventi di "Italia '90" (tra i quali l'abbassamento del campo, l'eliminazione della pista di atletica e i vari altri ampliamenti (copertura delle tribune laterali, allargamento delle gradinate delle curve e del parterre e svariate altre di adeguamento funzionale all'impianto sportivo), l'evocata integrità architettonica dello stadio è stata in parte compromessa, tanto che si renderebbe necessario in prima battuta rimuovere, laddove possibile, tutte le addizioni invasive e poco compatibili nei materiali usati. Come se non bastasse, i successivi lavori di rinnovamento condotti nel 2007 a seguito del decreto anti violenza, con l'installazione di 29 tornelli doppi e il completamento della recinzione di prefiltraggio mobile, hanno "mascherato" lo stadio in ogni sua parte. Inoltre dovremo annoverare tra le modifiche apportate anche gli interventi più recenti, del 2012, con l'abbattimento delle barriere al fine di avvicinare al terreno di gioco la tribuna coperta, fatta oggetto dell'installazione dei cosiddetti "skybox", volumi incassati a ridosso di quella "snella pensilina" che non appare più tale. Queste opere dimostrano, semmai ce ne fosse stato bisogno, come lo stadio in quanto architettura non sia mai stato, almeno negli ultimi trent'anni, un oggetto di contemplazione, quanto piuttosto un generatore di spazi in continua trasformazione. Al momento non mi soffermo nel merito della non meno spinosa questione urbanistica e ambientale legata alla riqualificazione del quartiere di Campo di Marte, che pure fa parte integrante del progetto di valorizzazione del monumentale complesso sportivo proprio perché rappresentativo dell'identità della città e del paesaggio urbano. Ma, se ai fini della conservazione gli ambiti di intervento risultano abbastanza chiari, pur se di difficile risoluzione, resta un margine piuttosto ampio e soggettivo per quanto concerne la riabilitazione funzionale e l'ammodernamento che adesso si richiede da più parti.

Il progetto contemporaneo dovrebbe attenersi ai linguaggi compositivi attuali, semmai e all'avanguardia in chiave tecnologica; tuttavia, memori degli esiti delle risoluzioni adottate per "Italia '90" non bene armonizzate (per usare un eufemismo) con la struttura preesistente, occorre operare nel rispetto della memoria con la massima attenzione al contesto, senza indulgere però ad improprie coperture stilistiche o peggio a soluzioni mimetiche. Per tali motivi la Soprintendenza Archeologia Belli Arti e Paesaggio per l'area metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato (da ora indicata come SABAP), concedendo il proprio consenso verso una nuova progettualità oltre gli aspetti conservativi detta con una nota del 19/11/2020 precise prescrizioni inducendo argomentazioni sull'aspetto "ristrutturativo" del progetto al fine di ottenere una corretta saldatura tra l'esistente e il nuovo piuttosto che una mera contrapposizione "competitiva" tra le parti, così come avvenuto nel recente passato. (Fig. 11/ 13)

Sarà dunque importante che la città si interroghi su questi temi, ora che il Concorso porrà sul tavolo le otto soluzioni selezionate dalla Commissione giudicatrice, certamente tra loro diverse ma confrontabili. Si tratta di proposte che sono solo apparentemente ad uso esclusivo dei tecnici progettisti, degli ingegneri, degli impiantisti ma che in realtà riguardano tutta la cittadinanza. E non necessariamente la soluzione funzionale (più apprezzata da un punto di vista architettonico) nell'ambito dell'ammodernamento in chiave di restauro è quella che fornisce "scorciatoie o azzeramenti formali" quanto piuttosto quella che dà risposte congruenti in un rapporto virtuoso con la testimonianza storica che esalti sottotraccia l'antico quanto il nuovo. Così facendo anche le richieste dei maggiori sportivi internazionali potranno assolversi più opportunamente senza traumi, basti pensare alla ricercata copertura totale degli spalti, alla formazione delle nuove gradinate per entrambe le curve, interventi sollecitati in modo da ridurre la distanza dal campo e rispettare al tempo stesso la curva di visibilità (conservando le vecchie strutture non come meri reperti archeologici ma parti utili alla polifunzionalità dell'impianto che dovrà essere non più dedicato al solo servizio sportivo, ndA). Inoltre, ma non in ultimo, sono da considerarsi anche interventi di miglioramento sismico delle parti strutturali ammalorate o non più prestazionali con sostituzione delle armature danneggiate e il rinforzo delle sezioni meno resistenti; ed ancora, le verifiche sulla capienza del pubblico nei vari settori potranno offrire l'opportunità di migliorare la fruibilità degli eventi in tutta sicurezza ecc. ecc. Sul piano della manutenzione la necessità rilevata riguarda piuttosto la programmazione degli interventi "ripetuti a rotazione" sull'intera struttura e, soprattutto, l'impermeabilizzazione delle parti più esposte agli agenti atmosferici. Infine, l'ammodernamento dovrà dare risposte alle criticità rilevate nell'applicazione della normativa UEFA (servizi igienici per il pubblico, incremento degli spazi per *hospitality*, nuovi impianti di illuminazione a *led*, idonei per le riprese televisive ecc.). Altro nodo che sarà da risolvere, così come avanzato dall'Amministrazione comunale, è quello delle superfici da destinare agli usi commerciali (da integrare all'impianto sportivo). Per soddisfare questi obiettivi, la SABAP ha fornito preliminarmente un elenco di interventi che potranno essere sottoposti alle verifiche istituzionali.⁴

⁴ Si veda quanto descritto nel documento citato alla nota 3, che fornisce indicazioni relative alle

Il contributo al dibattito dato dagli studenti del laboratorio di restauro

A dimostrazione che quanto sopra osservato possa costituire il giusto modo di approcciarsi su un tema così complesso, utile anche al fine di avere una migliore cognizione di causa supportata da un quadro conoscitivo esauriente per affrontare i futuri dibattiti sull'argomento, è stato messo a punto e applicato un metodo integrato di lavoro, sviluppato ad hoc nell'ambito della didattica e della formazione per la conservazione e il restauro erogabile a livello universitario.

Lo scopo è stato quello di condurre in simulazione le tematiche del restauro architettonico e della valutazione d'impatto sul patrimonio, nell'elaborazione di progetti finalizzati all'ammodernamento dello stadio di Firenze nell'ambito del programma curriculare di laboratorio. Sulle tematiche del restauro moderno e della conservazione delle strutture in c.a., nonché del progetto, si è cimentato il Laboratorio di Restauro, diretto da chi scrive⁵, con ricerche a carattere seminariale, affidando agli studenti un comune piano di lavoro sullo Stadio Franchi, articolato per fasi di studio. In particolare, il seminario ha usufruito dell'illustrazione delle tematiche da affrontare da parte degli stessi funzionari della Soprintendenza fiorentina, arch. Valerio Tesi e arch. Paola Riccò, che hanno illustrato i contenuti della linee guida disposte con il citato Decreto 15/2020, le stesse che sono state indicate ai partecipanti al Concorso, nonché le modalità di valutazione d'impatto sul patrimonio raccomandate da ICOMOS, per la congruità dei progetti a livello ambientale e paesaggistico.

Le attività sono state indirizzate e coordinate nelle esercitazioni utilizzando repertori fotografici appositamente realizzati e gli elaborati di rilievo e documentari forniti dall'Ufficio Servizi Tecnici del Comune di Firenze, con l'assistenza dell'ing. Alessandro Dreoni ed dell'arch. Monica Fantappiè.

Il seminario, tenutosi tra il mese di febbraio e il luglio 2020, ha visto il lavoro di n.10 gruppi, per un totale di 37 studenti, per un'elaborazione complessiva di 125 tavole di analisi e proposte progettuali. Il lavoro svolto dagli studenti, si è sviluppato in 3 fasi:

PERCORSO DELLA CONOSCENZA. Tavole propedeutiche a carattere generale (inquadramento storico urbanistico e ricostruzione delle fasi costruttive). Le architetture degli anni Trenta a Firenze e l'opera di P.L. Nervi. Disamina dei caratteri architettonici (originari e spuri) del progetto stadio (Figg. 14 e 15);

LINEAMENTI DI RESTAURO. Tavole di analisi delle patologie osservate su porzioni dello stadio assegnate a ciascun gruppo con redazione di lineamenti progettuali per la conservazione delle superfici e degli elementi strutturali, nonché individuazione dei "casisaldi" della tutela delle strutture di P. L. Nervi (omissis) con segnalazione delle parti "ristrutturabili" secondo le linee guida dettate da SABAP;

«modalità e forme di conservazione [...] mediante interventi di ristrutturazione o sostituzione edilizia volti alla migliore fruibilità dell'impianto sportivo».

⁵ Si tratta del Laboratorio di Restauro I (CdL Magistrale quinquennale in Architettura - Dipartimento di Architettura Università degli Studi di Firenze), condotto da chi scrive con la collaborazione per la parte strutturale del prof. Silvio Van Riel e per le esercitazioni da PhD Andrea Bacci. Ed inoltre come tutors/cultori della materia: Arch. Luca Brandini, arch. Francesco Masci, arch. Margherita Pelosi.

REDAZIONE DEL PROGETTO ALLA SCALA URBANA E ARCHITETTONICA. (Fig. 16) Tavole grafiche con proposte progettuali e d'intervento, accompagnate da modellazioni in 3D. Metaprogetto con autovalutazione dell'impatto sulle soluzioni progettuali proposte (per verificare la congruità dell'idea) in accompagnamento al piano delle funzioni indicate per l'area di Campo di Marte.⁶

Cosa si può dire di questa esperienza nell'ambito del futuro dibattito sul progetto vincitore? Come ho avuto modo di osservare nel corso della presentazione finale degli studi: «Avere atteso con gli studenti del primo corso di restauro ad un tema complesso come quello della conservazione e restauro dello Stadio "Artemio Franchi", con le strutture in c.a. di Pier Luigi Nervi, capolavoro assoluto dell'Architettura degli anni Trenta, poteva sembrare una scommessa non sostenibile in chiave formativa e didattica. Per di più proponendo un'attività seminariale a distanza, contando quindi sui soli rilievi e documenti messi a disposizione dall'Amministrazione Comunale di Firenze e dalla Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio territorialmente competente, il percorso di conoscenza sul monumento, privato del contatto diretto, si sarebbe potuto dimostrare di difficile attuazione, se non addirittura velleitario. Stimolati dal variegato, e per certi versi assai sguaiato dibattito creatosi in città, amplificato in tutti i modi dai media, tuttavia sostenuto dall'imprescindibile necessità di mettere in sicurezza ed adeguare l'impianto sportivo alle esigenze funzionali e alle regole internazionali del gioco del calcio, abbiamo comunque deciso con i collaboratori del corso, di affrontare la questione con i nostri studenti, di varia provenienza e formazione, che ancora non conoscevano, investendo soprattutto su due cose: garantire al massimo il rigore metodologico della ricerca da farsi; puntare sulla capacità tutta giovanile di saper cogliere senza condizionamenti le dinamiche della trasformazione che si sarebbero presentate per gestire da un parte le problematiche conservative e dall'altra di sviluppare coerentemente le progettualità richieste. Di grande aiuto e di supporto per l'orientamento delle linee di intervento da perseguire ai fini della salvaguardia e di una corretta modernizzazione dello stadio, qui inteso nella sua organicità ed articolata stratigrafia, sono stati gli interventi e i contributi che gli architetti Valerio Tesi e Paola Riccò della SABAP. In ultimo, ma non come obiettivo minore da soddisfare, lo stadio è stato posto al centro di una valutazione urbanistica, quale motore di tutela ambientale, e di un processo di riqualificazione della zona di Campo di Marte a vantaggio della comunità insediata. Riteniamo che i risultati ottenuti, dal nostro punto di vista incoraggianti ed onesti pur nei limiti propositivi di un corso propedeutico al restauro, diano la misura di quanto sia possibile ottenere da un comune impegno, condiviso e attentamente partecipato tra docenti e studenti». (Fig. 17)

Altre note sulle attività laboratoriali: «Lo stadio comunale costruito da Pier Luigi Nervi rappresenta uno di quei monumenti che, e accade raramente, comunicano per estrema sintesi la propria qualità architettonica attraverso l'ingegno strutturale e la razionalizzazione del disegno di insieme. Questo connubio permette non solo di assolvere le funzioni richieste ma in puro stile razionalista esalta e asciuga la qualità della composizione architettonica per crearne un unicum.

⁶ L'autovalutazione dell'impatto sul piano paesaggistico è stata eseguita seguendo i criteri e le procedure raccomandate da ICOMOS per la valutazione di impatto sul patrimonio (HIA).

Questa è accuratamente attuata attraverso il progetto e i disegni che lo compongono (soprattutto prospettive e sezioni) e che ancora oggi comunicano la lucidità con il quale l'Ing. Nervi ha immaginato lo stadio e le proprie trasformazioni. Da questa lettura il Laboratorio ha svolto la propria attività per conoscere, valorizzare e conservare il monumento così da immaginarne una continuità con il suo *genius loci* rileggendo le aggiunte e modifiche che lo hanno interessato nel XX secolo per proiettarlo verso le prossime imminenti trasformazioni». (Fig. 18) (Andrea Bacci)

«Riassumere in poche righe l'opera di Pier Luigi Nervi per lo stadio di Firenze sarebbe alquanto difficile stante l'originalità e la raffinata complessità delle strutture realizzate. L'ampia ed accurata ricerca seminariale che ha caratterizzato il Laboratorio di Restauro si è sviluppata secondo quanto previsto dalle norme tecniche per le costruzioni, oggi vigenti, ampliando il percorso conoscitivo con un'accurata ricerca storico-documentale delle fasi progettuali ed esecutive, implementate da un attento rilievo strutturale e da una puntuale analisi del degrado delle strutture. Questa esperienza, innovativa per l'applicazione su un tema di grande fascino di questa architettura della Prima metà del Novecento in ambito accademico, ha permesso di studiare ed approfondire il tema della conservazione e della valorizzazione di una architettura che, quasi dimenticata nell'universo artistico fiorentino, rappresenta tuttora un episodio centrale della capacità progettuale e realizzativa di Pier Luigi Nervi, giustamente considerato un vero monumento». (Fig. 19) (Silvio Van Riel).

Alla luce dei risultati messi in luce da questi studi si può dire che lo Stadio di Pier Luigi Nervi potrà salvare i valori testimoniali più autentici della sua architettura, espressione del razionalismo strutturale e dell'ecllettismo di facciata del suo tempo, e nonostante le pesanti alterazioni sopportate negli anni, solo attraverso un'attenta e meticolosa analisi storico critica dei suoi caratteri costruttivi (fig. 20). E solo così sarà in grado di rigenerarsi senza traumi nei linguaggi compositivi contemporanei.

Bibliografia

- MICHELUCCI G., *Lo Stadio "Giovanni Berta" in Firenze dell'Ing. Pier Luigi Nervi*, in "Architettura", XI, 1932.
- DE FINETTI G., *Stadi: esempi, tendenze, progetti*, Hoepli, Milano 1934.
- PICA A., *Architettura moderna in Italia*, Hoepli, Milano 1941.
- HUXTABLE A.L., *Pier Luigi Nervi*, Il Saggiatore, Milano 1960.
- KOENIG G.K., *Architettura in Toscana 1931-1968*, Eri Edizioni Rai, Roma 1968.
- PICA A., *Pier Luigi Nervi*, Editalia, Roma 1969.
- FARINELLI G., *Firenze architettura e città*, Mandragora, Firenze 1973.
- GOBBI G., *Itinerari di Firenze moderna*, Alinea, Firenze 1976.
- ARNHEIM R., *La dinamica della forma*, Feltrinelli, Milano 1983.
- DORFLES G., *Architetture ambigue: dal neo barocco al postmoderno*, Dedalo, Bari 1984.
- ROSELLI P., FANTOZZI MICALI, O., DI BENEDETTO M., CENTAURO G., ROMBI G.C., *Fascismo e centri storici in Toscana*, Alinea, Firenze 1985.

- CRESTI C., *Architettura e Fascismo*, Vallecchi, Firenze 1986.
- PICCARDI M., SETTIMELLI M., *Lo Stadio di Firenze. Storia di Ieri e di Oggi*, Arnaud, Firenze 1990.
- CIUCCI G., DAL CO F., *Atlante dell'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1991.
- COZZI M. (a cura di), *Edilizia in Toscana fra le due guerre*, Edifir, Firenze 1994.
- CRESTI C., *Firenze, capitale mancata*, Electa, Milano 1995.
- GODOLI E., (a cura di), *Architetture del Novecento. La Toscana*, Polistampa, Firenze 2001.
- DE SETA C., *Architetti italiani del Novecento*, Laterza, Bari 2006.
- ALEARDI A., MARCETTI C. (a cura di), *Firenze verso la città moderna*, Il Bandino, Bagno a Ripoli 2006.
- MELOGRANI C., *Architettura Italiana sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- IORI T., *Pier Luigi Nervi. L'architettura. I protagonisti*, Biblioteca di Repubblica, L'Espresso 2009.
- DIRINDIN R., *Lo stile dell'ingegneria. Architettura e identità della tecnica tra il primo modernismo e Pier Luigi Nervi*, Marsilio, Venezia 2010.
- Pier Luigi Nervi. Architettura come sfida*. Catalogo della mostra (Venezia, 28 agosto-14 novembre 2010, Silvana, Milano 2010).
- TOMBETTI T., TRENTIN A., *La lezione di Pier Luigi Nervi*, Mondadori, Milano 2010.
- BIANCHINO G., COSTI D. (a cura di), *Cantiere Nervi. La costruzione di una identità. Storie, geografie, paralleli*, Skira, Milano 2012.
- IORI T., PORETTI S. (a cura di), 2018: SIXXI, Storia dell'ingegneria strutturale in Italia, 4, Gangemi, Roma 2018.
- DE SETA C., *La civiltà architettonica in Italia 1900-1944. Arte e architettura*, Cleon, Buccino (SA) 2019.
- MARTELLACCI R., PIERI E., *Lo stadio Betta e il volto di Firenze negli anni Trenta*, Archivio Storico Comunale Fiorentino, s.d. (2019).

Ringraziamenti

L'articolo è frutto di riflessioni e valutazioni elaborate nel corso dell'attività didattica svolta nell'a.a. 2020-2021 nell'ambito del Laboratorio di Restauro I (CdL. magistrale a ciclo unico, quinquennale in Architettura c/o il Dipartimento di Architettura – Università degli Studi di Firenze) dallo scrivente, titolare del corso, con Silvio Van Riel e Andrea Bacci.

L'autore ringrazia altresì per la preziosa collaborazione: il Comune di Firenze (Servizi Tecnici), nelle persone di Alessandro Dreoni e Monica Fantappiè, e la Soprintendenza fiorentina (SABAP), nelle persone di Valerio Tesi e Paola Ricco; ed inoltre, in sede di dibattito preliminare: Alberto Di Cintio, Scilla Cuccaro, Elisabetta Margiotta Nervi, Colomba Pecchioli, Marzia Magrini, Piero Funis, Pier Matteo Fagnoni.

Credits:

Per il riordino, le foto e l'editing del materiale prodotto in sede di laboratorio: Marta Bandinelli, Vanessa Benelli.

Per l'analisi e l'elaborazione delle ricerche e delle proposte, suddivisi in 10 gruppi, gli student* i/esse:

Gr. 1: Maria Greta Libri, Lina Giulia Gentile, Leslie Laureano Lopez, Egis Zyko; Gr. 2: Alfred Preka, Ohayon Eyal, Ataliya Cohen, Rubinger Shira; Gr. 3: Aurora Bellini, Miriam Bergonzini, Petrina Razmovska, Sthefanie Leon; Gr. 4: Paola Iada', Soleimanyesfahani Gadam, Angela Turtoro; Gr. 5: Giovanni Zaccaria, Federica Pulli, Antonella Pappalepore, Nadia Chacar; Gr. 6: Aurora Bigiarini, Irene Bianchi, Francesco Creatini, Lorenzo Proetto; Gr.7: Lorenzo Botto, Rosita Di Gisi, Elisa Ustioni, Alessandro Giordano; Gr.8: Cristian Benvenuti, Vittoria Ottobrini, Maria Luisa Baldassarre; Gr. 9: Yarden Shacar, Maayan Furst, Victoria Duca; Gr. 10: William Gianluigi Pisanò, Christina Salanguit, Vittoria Scarcelli, Tommaso Quagliarini.



Fig. 1 – Il cartellone appeso dai tifosi che prefigura la soluzione dell'abbattimento delle curve (foto di A. Bartolozzi, 2020).



Fig. 2 – Foto sferiche dagli spalti della gradinata di Maratona (foto G.A. Centauro, 2021).

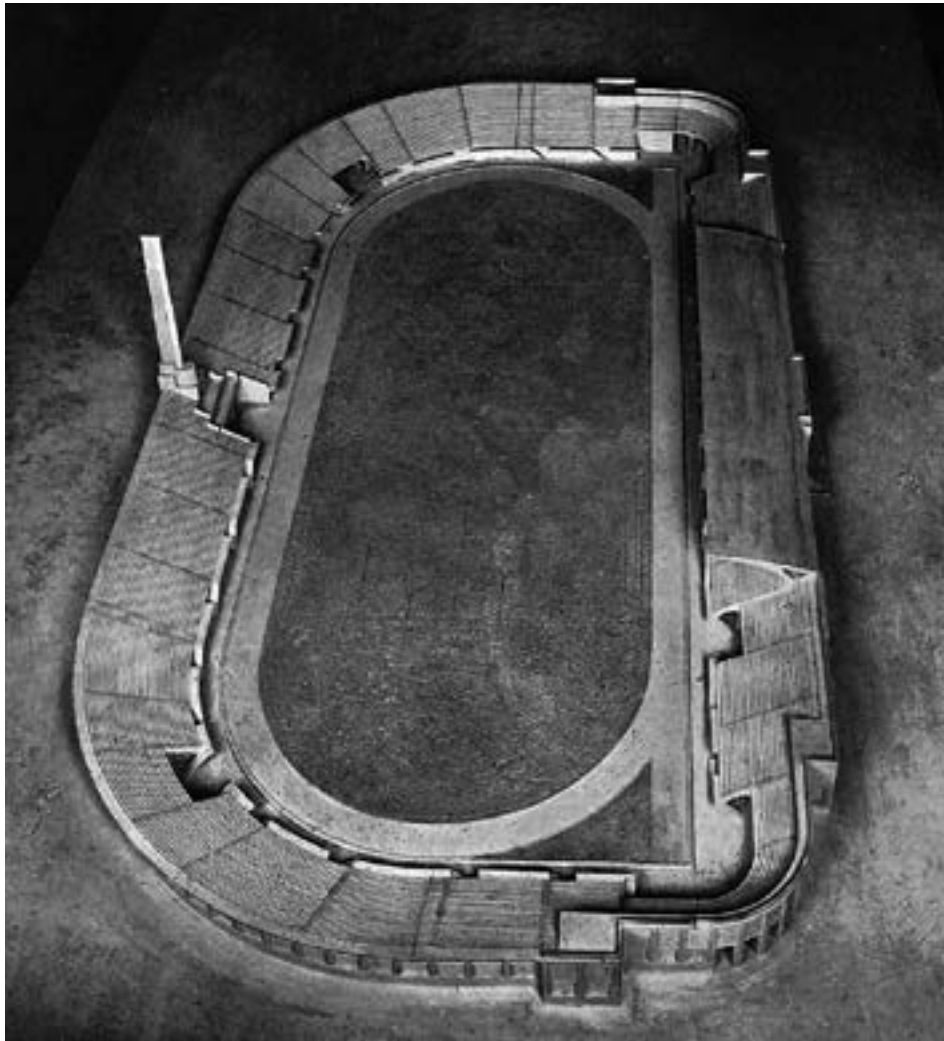


Fig. 3 – P.L. Nervi, modello plastico dello stadio (da: G. Michelucci, op. cit. in *Architettura*”, XI, 1932, p. 107).



Fig. 4 – Stadio “Artemio Franchi”, scala elicoidale della curva Ferrovia e Torre di Maratona (foto di A. Bartolozzi, 2021)



Fig. 5 - Contrapposizione tra le superfici originali e quelle più recenti.



Fig. 6/10 – Illustrazione di rilievo delle condizioni di degrado dovute ai fenomeni in atto di carbonatazione delle strutture metalliche e di decadimento degli intonaci (03/ 2021).





Figg. 11/13 –Illustrazione degli accostamenti delle strutture in c.a. con le aggiunte e modifiche postume.



Figg. 14,15 – Illustrazione delle nuove coperture delle tribune laterali e delle installazioni dei tabelloni elettronici (curva Ferrovia).



Fig. 16 – Esempificazione di alcune soluzioni progettuali elaborate dai vari gruppi di studio (07/ 2021)



Fig. 17 – Vista interna della gradinata di Maratona (03/ 2021).



Fig. 18 – Lo Stadio comunale prima delle addizioni degli anni Settanta.



Fig. 19 – Vista esterna della Torre di Maratona e delle scale elicoidali (03/2021).



Fig. 20 – La parte monumentale del fronte principale prospiciente viale Manfredo Fanti (03/ 2021).

Esposizione

LUCA LUPI, ILARIA MARIOTTI

«Tutto può accadere, tutto è possibile e verosimile. Il tempo e lo spazio non esistono; su una base insignificante di realtà, l'immaginazione fila e tesse nuovi disegni».

Strindberg, *Il sogno*

Utilizzando una fotocamera si può fotografare un soggetto illuminato dalla luce, ma sarebbe possibile utilizzare la luce per realizzare direttamente un'immagine?

Un'immagine che ancora non esiste ma riesci solo a intuirlo nella mente come un'idea, un pensiero.

La fotografia viene ridotta al suo elemento essenziale, la reazione di una superficie quando esposta alla luce.

Inizio a lavorare a un processo di sottrazione del colore attraverso la luce.

Un procedimento che permette di realizzare immagini senza l'utilizzo della macchina fotografica.

Un tornare alle origini della fotografia per poter andare oltre.

Luca Lupi

Sorprendenti nella loro apparente semplicità e sintesi sono queste opere nuove di Luca Lupi.

Fotografo, dedicato alla sfida di cogliere l'infinito (le serie fotografiche sul mare), il finito in uno sguardo (la terra vista dal mare) l'indistinto e il velato, i contorni del paesaggio, l'attimo e la durata, Luca Lupi sembra qui fare esperienza di tutto il lavoro con la luce ma spostando il piano della ricerca su un ambito che definirei parallelo.

In fotografia l'immagine si forma per la luce catturata da dispositivi più o meno sofisticati.

Le Esposizioni, questo il titolo per tutte le opere della nuova serie, sono immagini semplici (cerchi, rettangoli che talvolta si dilatano improvvisamente), o definibili come superfici che si accampano sul piano. Esse sono prodotte dal lavoro della luce che nell'arco di tempo dell'esposizione erode i pigmenti delle carte colorate.

Lupi ha iniziato questa serie nel periodo del lockdown più duro, quello della primavera del 2020: un tempo di isolamento forzato e di chiusura. I mari e le

coste lontani, la natura più frequentata e più attenzionata in qualche modo inaccessibile. Il progetto e le immagini cercate solo nella testa.

Ha iniziato a esporre i fogli colorati alla luce del sole sperimentando tenuta e effetti, moltiplicando le variabili, testando durata e risultati. Un processo di sperimentazione che parte da cose semplici, domestiche, vicine. Le finestre, ad esempio. Ha iniziato a costruire mascherature sempre più elaborate, con gli spigoli smussati o dritti, verticali rispetto alla superficie: schermi con i quali nascondere al sole porzioni di carta, studiando il modo in cui la luce penetra nelle fessure, si diffrange negli spiragli, erode il colore in modo non uniforme. Testa gli effetti della durata dell'esposizione. Lunghissimi all'inizio, venti giorni, un mese e anche due talvolta per avere un risultato significativo: e non sempre è la stessa cosa per tutti i colori perché i gialli, i rossi, i viola, i verdi reagiscono in maniera diversa.

Il lavoro si evolve, la sperimentazione si fa più sofisticata: lampade utilizzate nella diagnostica artistica (che hanno la stessa frequenza della luce solare) poi quelle ancora più potenti accorciano i tempi di esposizione; il banco di lavoro può essere trasferito in studio, permette di operare in piano, poi di testare posizioni del foglio esposto direttamente alla fonte luminosa eliminando la mascheratura.

Sul retro di ogni carta Lupi segna il tempo di esposizione: mascherature, inclinazioni, colore, tempi producono pezzi unici, declinano, insieme al numero progressivo, il titolo seriale.

Carte divise a metà da vampate di luce che durano mesi, giorni o ore, riverberi sul fronte che segna la zona delle carte esposta alla luce da quella rimasta protetta; cerchi e rettangoli che sono frutto di mascherature più geometriche, esposizioni sempre più calibrate.

Ma quello che ci si squaderna davanti agli occhi è un ricco immaginario di variabili acheropite – così come del resto non da mano umana nasce la fotografia – dove la luce, naturale o artificiale, indirizzata, convogliata, allentata, sembra al contempo materia e apparizione, fenomeno e oggetto. La nostra immaginazione e sensibilità fanno il resto: compaiono orizzonti marini investiti da ultimi bagliori o luci d'alba, finestre simboliche che per la pastosità delle carte sono apparizioni incarnate, ci pare di poter intravedere un paesaggio lì dove la luce ha macchiato il foglio consumandolo “per via di levare”.

Figure e astrazioni insieme richiamano a noi un immaginario vasto e articolato, un campionario di gesti novecenteschi diversi per ricerche e temperatura e che si dispongono su una linea astratta o geometrica che ora guarda alla scienza, alla percezione, al fenomeno, ora si espone rispetto all'espressività o al raffreddamento del gesto artistico, ora lavora sul colore e sulla luce, ora astrae approdando a una sintesi monocromatica.

Le figure geometriche si ripetono come sintesi suprematiste: la memoria rimanda al Quadrato Nero di Kazimir Malevič (1915) (o all'ancora precedente “eclissi”, il quadrato metà nero e metà bianco partito sulla diagonale del quinto quadro dell'opera cubo-futurista *La Vittoria sul Sole* andata in scena nel 1913 a San Pietroburgo e di cui l'artista realizza scene e costumi) o alle apparizioni monocromatiche frutto di attente indagini scientifiche sui fenomeni luminosi di Ivan Kliun che lo portano a produrre opere come *Luce rossa*. Composizione sferica (1923 ca).

E così via: dai quadrati di Josef Albers, ricerche sulle potenzialità degli accostamenti di colori, ai neri di Ad Reinhardt. Le slabbrature dei margini e quel senso di indefinitezza che stacca le forme dal foglio, rendendole fisse e mobili allo stesso tempo, inevitabilmente ci ricordano le campiture liquide di Mark Rothko. Ma queste sono associazioni che facciamo come una sorta di esercizio di memoria. Esposizioni sono il frutto di gesti apparentemente semplici e in realtà calcolati, misurati al millimetro, di una tecnica sempre più sofisticata, di un'esplorazione del limite della materia e del colore. Sono apparizioni perché congelano un fenomeno che, anche se indotto, riguarda l'immateriale e il materiale insieme dove la forma si manifesta attraverso un atto distruttivo e pare emergere dalla carta come un miracolo.

Ilaria Mariotti



Fig. 1: Allestimento della mostra Esposizione, Cardelli & Fontana, Sarzana (SP)



Fig. 2: Allestimento della mostra Esposizione, Cardelli & Fontana, Sarzana (SP)



Fig. 3: Esposizione LVIII, 2021, luce su carta, esposizione di 94 ore, cm 100x80 esemplare unico

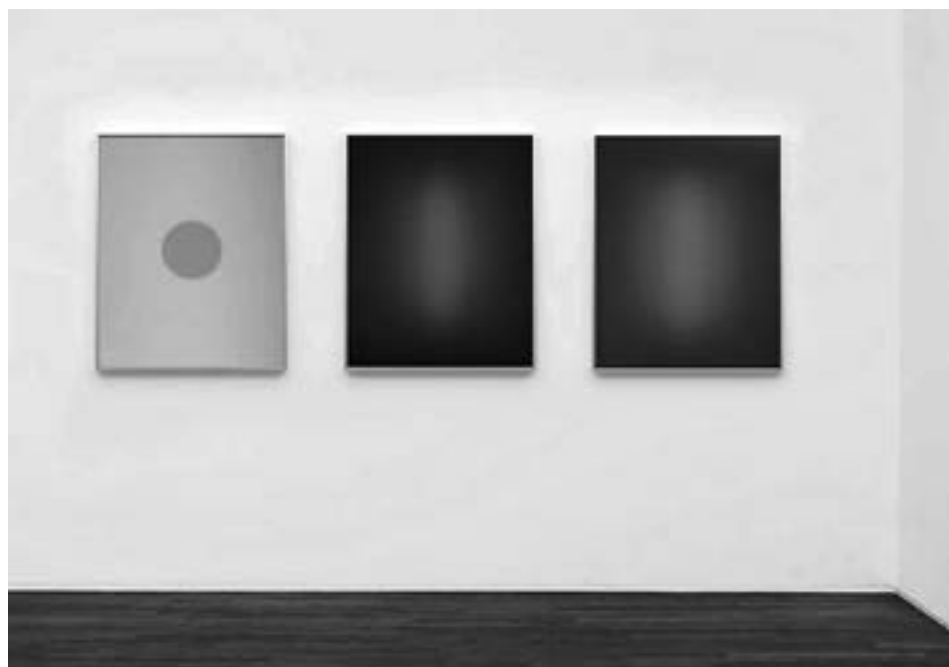


Fig. 4: Allestimento della mostra Esposizione, Cardelli & Fontana, Sarzana (SP)



Fig. 5: Allestimento della mostra Esposizione, Cardelli & Fontana, Sarzana (SP)



Fig. 6: Esposizione LVI, 2021, luce su carta, esposizione di 22 ore, cm 100x80 esemplare unico



Fig. 7: Esposizione LXI, 2021, luce su carta, esposizione di 35 ore, cm 80x100, esemplare unico

Sul diario dell'ufficiale della Regia Marina Italiana Giobatta Cerutti

MARIA FANCELLI

Ho letto con crescente interesse *Disperazione e dignità. Diario di un ufficiale italiano nei campi del Terzo Reich 1943-45* di G. B. Cerutti. Un documento che viene alla luce dopo molti decenni e che ora è accessibile e liberamente scaricabile online (<https://www.diariodailager.it>), mentre la casa editrice Edimedia (Firenze) si appresta a farne un'edizione cartacea.

Sulle vicende del manoscritto, della trascrizione e dell'edizione siamo informati dal figlio dell'autore Furio Cerutti, che è anche il curatore del testo e che, in un'ampia postfazione (*Né morale né politica: una resistenza civile*), fornisce un'utile cornice storica e biografica insieme ad una prima concettualizzazione degli eventi drammatici raccontati. Lo stesso curatore ha diviso il diario in quattro parti che corrispondono ad altrettante tappe di un viaggio che si estende dal settembre 1943 alla primavera del 1945. È una suddivisione fondata, che ha anche una sua utilità di lettura nei confronti di un materiale forzatamente disuguale.

A me il diario di G. B. Cerutti è apparso sostanzialmente fatto di due parti che rispecchiano accadimenti diversi della stessa drammatica esperienza di vita, più precisamente due viaggi, quello dell'andata e quello del ritorno. La prima parte riguarda il viaggio dalla Grecia verso la Germania, la seconda gli spostamenti all'interno del Terzo Reich e le esperienze in cinque campi di internamento tra Germania e Polonia. Nella prima parte il testo ha le modalità proprie del diario e del bollettino quotidiano che fissa i luoghi, i tempi e le tappe del viaggio; nella seconda parte c'è un cambio di registro, il ritmo è più disteso, prendono spazio le parti riflessive e una prima elaborazione delle terribili vicende vissute. In ogni caso siamo di fronte ad un testo autobiografico nel quale si realizza l'unità totale tra autore, narratore e personaggio, con la sola eccezione di qualche inserto epistolare.

Il diario è quello di uno dei prigionieri di guerra che la retorica del declino nazi-fascista volle chiamare con la sigla IMI, ovvero di Internati Militari Italiani. L'autore è un ufficiale della Regia Marina Italiana, prigioniero degli ex-alleati, che non conosce né l'itinerario, né la meta dei suoi spostamenti, e che all'inizio ritiene imminente una svolta positiva. È un giovane uomo quarantenne che nel processo di autocoscienza, nell'esercizio della scrittura quotidiana e nella registrazione degli eventi trova l'energia necessaria per affrontare le infinite difficoltà della prigionia e per non perdere mai la speranza della salvezza e del ritorno a casa; redige un diario che per tanti aspetti ci appare quasi un manuale di resistenza. Come in altri diari di guerra, la fame è il tema dominante e con la fame le infinite vicissitudini del corpo offeso e dolente in ogni sua parte, fino alla malattia che colpirà il prigioniero nella fase ultima dei suoi spostamenti. Ripetutamente offesa è la dignità della persona e, giustamente, il titolo scelto dal curatore oscilla tra disperazione e dignità, parole chiave che sono il vero fulcro, il motore e il filo conduttore dell'intero diario.

Questo diario offre tanti motivi di interesse. Prima di tutto come documento che aiuta a vedere le varie fasi della politica nazista verso i militari internati, nonché le anomalie della gestione e dello sfruttamento economico della forza lavoro italiana; in secondo luogo come cronaca e 'manuale' di una resistenza personale, prudente e tenace, a quella oscillante e talora incomprensibile gestione; infine come autoritratto di uno scrivente di buona cultura formatosi nei primi decenni del secolo.

Tra le prime cose che mi hanno colpito è proprio l'autoritratto involontario dell'ufficiale G. B. Cerutti. L'ufficiale prigioniero dentro il carro ferroviario è ancora il figlio del capostazione che ha sempre annotato il passaggio dei treni e che ora si trova a guardare da un'altra prospettiva i convogli, le stazioni, gli arrivi e le partenze, le persone che sostano nelle piazzole, che cerca di leggere e di annotare i nomi delle stazioni, che ne loda l'ordine o ne depreca l'abbandono. Nelle stazioni vede mettersi in moto la mercatura e un'attività di scambio di beni di ogni tipo: vede prigionieri che cambiano oggetti personali pur di poter avere qualcosa da mangiare. È così preso dal convoglio, dalle stazioni, dalle soste, dall'attesa della stazione che verrà, che il paesaggio, i paesaggi passano in seconda linea. Il catalogo delle stazioni si interrompe di rado e quando si interrompe è solo per un breve squarcio sulla potente natura che gli offre di colpo: si interrompe, per esempio, di fronte alla maestà del Danubio, il grande fiume definito "pastorale, corale, immenso". Anche la Inn a Passau colpisce l'osservatore; lo colpisce l'Oder, lo colpiscono a tratti il profilo di lindi paesi dai tetti aguzzi.

Qualche stilema isolato svela un gusto e una formazione di tipo classicista, per esempio l'aggettivo preposto al nome: il sonno e la ritolta luce, il vuoto intestino, la deridente vita, i continuati bombardamenti, e varie altre locuzioni.

Il prigioniero sul treno è anche un uomo che ha lasciato la giovane famiglia. Per lui ripensare la figura della sposa, i volti dei figli, immaginarne la crescita, ripetere le frasi, leggere e rileggere le lettere sono il fondamento di ogni speranza di ritorno, sono la spinta per tornare a Itaca, la forza per resistere. La tonalità del ricordo suona sempre autentica: le parole usate ci dicono di un amore coniugale alto, di un'unità di fede tra i coniugi, di una costante apprensione e apprezzamento per chi è rimasto a casa e ora lotta per cercare pane e cure mediche. Struggente e particolare l'amore per la figlia Rossana, nata nel giugno 1943, la cui vita è stata appena intravista dal padre prima dell'arresto, un volto che lui prova continuamente a immaginare nelle sue metamorfosi. Il pensiero dei figli e del loro futuro culmina e si riassume in una lunga e bellissima lettera al figlio, una lettera di sapore testamentario, studiata nella sintassi e nel lessico. Il figlio che nel febbraio 1944 impara a scrivere e legge bambino quelle lettere. Lo stesso che ora, dopo molti decenni, ne onora la memoria pubblicando con trattenuta emozione le pagine di quel diario.

Legato al tema della famiglia e del *nostos* è il tema religioso. La fede condivisa con la sposa lontana è una forza pacata, è il rifugio nella sofferenza, una dimensione mai messa in discussione; una sola volta, forse, lo scrivente è attraversato da un dubbio ed è quando riferisce di un collega livornese che di fronte ai patimenti inflitti ai prigionieri esclama: "Certo, se poi il Paradiso non c'è, ... è una bella fregatura"! Si tratta certamente di una battuta liberatoria che tuttavia non è stata inserita a caso in questo contesto.

Se le religioni nascono tutte dal bisogno di perpetuazione di sé, qui è chiaro

che la preghiera dell'internato nasce dal desiderio di sopravvivenza e dalla fiducia in un piano provvidenziale che lo riporterà a casa. Qui è evidente che la preghiera è una pratica terapeutica, un esercizio consapevole dello spirito offeso; il rosario è simbolo e strumento di una enumerazione salvifica. La messa al campo o in baracca è il rito che allarga l'orizzonte del singolo all'intera comunità degli internati, uniti nella sofferenza. Solo verso la fine si dirada e si attenua la riflessione religiosa.

La seconda parte registra l'esperienza di nuovi trasferimenti, degli alloggi in baracche, di una situazione sanitaria terribile. Fa spazio alla riflessione e alla elaborazione delle frammentarie notizie militari e politiche. Mette a fuoco la nuova vita nelle baracche, la crudeltà dei militari tedeschi, la loro miseria morale, l'insensatezza dell'estenuante andare su carri-bestie. Il nemico li disprezza come traditori, li umilia e li tortura come può, il ritorno appare più lontano e il destino ancora più incerto. Il prigioniero si ammala seriamente fino al deperimento totale, ma il suo calvario è descritto senza commiserazione e la sua speranza non si spegne mai fino all'incontro con un medico che lo salverà.

La passione personale per i treni si riaccende a Berlino nell'ammirazione della lunga cintura ferroviaria della capitale del Reich. Ma la parte principale è dedicata alla descrizione minuta della patologia che lo porta quasi a morire in un quadro di sofferenze, di sintomi, di tentativi di cure, di deperimento, e infine di una guarigione lentissima. In questa parte si dilata lo sguardo sul dramma sanitario dei prigionieri, sulla desolazione delle baracche, sull'abbandono dei malati, sulle colpe dei tenutari del campo. Qui allora una domanda incalza il lettore: come abbia fatto veramente l'ufficiale genovese a salvarsi. Che cosa oltre la fede, oltre l'amore per la famiglia, oltre un buon patrimonio genetico, oltre il quoziente necessario di fortuna, ha reso possibile la sua salvezza?

Ammesso che sia legittimo porsi questa domanda e soprattutto che sia possibile una risposta fuori di un'adeguata conoscenza storica dei fatti, la mia risposta, basata sulla lettura appassionata ma priva di termini di confronto, è un po' la seguente, che ho creduto di poter ricavare da quell'involontario autoritratto di cui parlavo all'inizio. Credo che l'Ufficiale Cerutti abbia trovato la via del ritorno perché è stato se stesso, ha custodito la propria integrità morale, ha creduto nel suo status di ufficiale e di cittadino. Un contegno e una concentrazione costante sui propri valori gli ha permesso di non fare errori, volta per volta. La narrazione delle proprie sofferenze, comunque destinata a lettori memori, gli ha permesso di trovare una forma di distanza, di stigmatizzare il comportamento dei suoi parigrado, di rubricare a futura memoria l'elenco delle angherie, delle crudeltà e soprattutto della rottura del codice di comportamento militare. "Non è il momento", scrive, ma mettiamo tutto a verbale e verrà l'ora del giudizio.

L'esperienza concentrazionaria gli rafforza l'odio per la Germania e per i tedeschi che abbiamo trovato netto e forte all'inizio. Il suo odio appare primario, antecedente alla lunga odissea e senza mediazioni. La prigionia è assurda, la politica di deportazione è assurda, sgangherata e senza un piano ragionevole. Ma se all'inizio era l'odio per l'ex-alleato colpevole della guerra, alla fine è chiaro che la colpa suprema è stata quella di avere infranto il codice morale e militare. La fine di tutte le regole comportamentali si rispecchia anche nel comportamento dei collaboratori di varia nazionalità, per esempio "i vampiri russi" o i "traditori alto-atesini": tutto ciò è spia di un disordine etico di cui la Germania è la prima

colpevole.

In questo senso colpisce l'episodio raccontato il 24 maggio del 1945:

“...ci hanno sistemato nelle nostre vecchie camerate, veri antri, letamai, mentre erano libere le baracche delle SS, ove hanno trovato ottima sistemazione i soldati! I quali sono i veri padroni del campo: sono vestiti benone, hanno razziano e razziano quanto vogliono-possono e guardano i signori ufficiali far pulizia a terra fuori delle baracche, sorridendo ironici allo spettacolo! E si sono sistemati-letti non sovrapposti! - nelle baracche del vecchio campo, cedute già ai francesi, e hanno dovizia di tavolini, sedie e di tante altre cose che i signori ufficiali non possiedono!”

Contro il sovvertimento delle regole morali e del codice di comportamento si deve restare integri, sembra dirci l'autore, integri nel corpo e nell'anima. Si deve credere in ciò in cui ha sempre soprattutto creduto, la propria dignità di ufficiale.

Il diario si conclude, quasi alla fine del lento viaggio attraverso le rovine fumanti del Reich, con la decisione ponderata di collaborare con gli inglesi, una decisione presa per intimo convincimento, sempre nell'autonomia e integrità della propria coscienza: “...Agisco di mia testa, mi assumo la mia responsabilità, pago i miei errori senza necessità di delucidazioni, autorizzazioni, consigli che il sig. Colonnello non ha alcuna veste per impartirmi”.

È una di quelle frasi lapidarie e disadorne che ci aiutano a capire perché la dignità ha potuto vincere sulla disperazione.

La strage di Valicandoli – 20 luglio 1944

FRANCESCO FIUMALBI

Alla metà di luglio 1944¹, il XIV *Panzerkorps* della *Wehrmacht*, comandato dal Generale Fridolin von Senger und Etterlin², cercava di resistere il più a lungo possibile lungo la linea difensiva denominata *Norastellung*, che aveva come perno il centro abitato di Palaia, occupato dai reparti della *Panzergranadier-Division 90.* del Generale Ernst-Günther Baade. Ciò era funzionale al rafforzamento dell'*Arno-Stellung*, l'ultima grande barriera prima della Linea Gotica sull'Appennino, visto che per varie ragioni era stata abbandonata l'operazione *Stichwort Donner-schlag*, “Colpo di Tuono”, formulata appena l'11 luglio³.

In particolare, von Senger si preoccupò di allestire i due sbarramenti minori, costituiti dalla *Olgastellung* presso Empoli e dalla *Eisenbahndammlinie*, ovvero la linea del rilevato ferroviario che correva fra l'Elsa e la stazione di S. Romano⁴. Per questa ragione venne diramato l'ordine di evacuazione della popolazione compresa in un'area entro i 5 km a sud dell'Arno, poi ridotta alla fascia di territorio fra la ferrovia e il fiume. Testimonianze concordano circa l'installazione di apposita cartellonistica informativa circa l'interdizione, la cui mancata osservazione avrebbe comportato la pena di morte⁵:

ZONA MILITARE
ACCESSO PROIBITO
SOTTO PENA DI MORTE

Per velocizzare la preparazione della linea difensiva sull'Arno, operava il *Pionier Bataillon 560.*, che si avvale anche di manodopera locale, attraverso conti-

¹ Desidero ringraziare Alessio Guardini e Piero Nacci, autori del video-documentario *Nessuno Dimentichi. Documenti, fotografie, testimonianze sul passaggio della guerra a Isola* (2014), per aver portato alla mia attenzione i fatti della strage di Valicandoli e per aver messo a disposizione le fotografie delle vittime, da loro rintracciate e pubblicate a corredo del presente articolo. Ringrazio altresì Emanuela D'Agostino e Marilena Frittelli per aver gentilmente messo a disposizione la lettera di Nello Mori alla figlia Clorinda (madre di Marilena e nonna di Emanuela), proposta in appendice.

² MITCHAN 2007, p. 263.

³ BISCARINI 1986, pp. 335-359; BISCARINI LASTRAIOLI 1991, pp. 103-109.

⁴ VON SENGER 2002, pp. 372-376; BISCARINI LASTRAIOLI 1991, pp. 117-118. In particolare, per la tattica difensiva basata sulle linee d'arresto, perfezionata dai tedeschi durante le Battaglie di Monte Cassino, per far fronte alle continue riduzioni d'effettivi, nonostante l'ampiezza delle zone di difesa da presidiare, si veda VON SENGER 2002, pp. 312-313.

⁵ MAGNANI 1994, p. 100.

nui rastrellamenti fra la popolazione civile⁶. La stessa soluzione, che prevedeva lo sfollamento, avrebbe dovuto essere adottata il 18 luglio nella città di San Miniato, dove operavano i ridotti reparti dell'8° battaglione della *Panzergranadier-Division 3.*, col compito di controllare il territorio dal crinale alla pianura sottostante e coprire i movimenti lungo la Tosco-Romagnola nel tratto fra Ponte a Egola e Montelupo⁷. La porzione orientale del territorio sanminiatese, fra l'Egola e Montopoli, era invece controllato dalla *Panzergranadier-Division 26.*, il cui comando, proprio il 15 luglio, venne affidato al Colonnello Peter Eduard Crasemann, tristemente noto per l'eccidio del Padule di Fucecchio⁸.

Quella di costituire una zona d'interdizione presso l'Arno, fu una scelta che il comando tedesco prese, non tanto per l'incolumità dei civili, quanto per la sicurezza e la gestione dei propri soldati, che agivano in reparti ridotti ed avevano subito anche alcune aggressioni⁹. Desideravano avere campo libero, poiché dovevano tenere sotto controllo un ampio territorio e fronteggiare, oltre agli Alleati, anche bande di partigiani. Questa esigenza militare fu determinante per la vita di molte persone che, una volta sfollate, furono costrette a trovare ripari provvisori in luoghi sottoposti al tiro delle artiglierie. Lasciarono le proprie case gli abitanti di Roffia, Isola, Ontrano, S. Pierino e Romaiano. Lo sfollamento di queste popolazioni non fu effettuato in maniera organizzata, bensì ciascun nucleo familiare si mosse autonomamente, in base a circostanze e valutazioni estemporanee, come la possibilità di trovare ospitalità presso parenti o amici. Almeno inizialmente, le persone preferirono cercare rifugio nelle zone più vicine alla propria abitazione, da una parte per le difficoltà negli spostamenti – che avvenivano a piedi o con l'utilizzo di piccoli barrocci – dall'altra confidando nella possibilità di poter far ritorno di tanto in tanto, per poter verificare l'integrità della casa, provvedere agli animali, recuperare oggetti utili, oltre che per raccogliere frutti e ortaggi dai campi. Tuttavia, i militari germanici, per quanto in difficoltà, cercarono di far rispettare rigorosamente l'interdizione, tanto che almeno dieci persone furono passate per le armi fra il 15 e il 30 luglio 1944¹⁰.

⁶ BISCARINI NICCOLAI MANDORLINI 1998, pp. 30-31.

⁷ BISCARINI LASTRAIOLI 1991, pp. 117-118; si veda inoltre la cartina fra le pp. 124-125.

⁸ Sull'eccidio del Padule di Fucecchio è stata prodotta un'ampia storiografia. Da ultimo si veda BISCARINI 2014, in particolare sul processo al Colonnello Crasemann, pp. 129-258.

⁹ Ad esempio, l'11 luglio 1944 a La Catena fu ucciso un graduato tedesco – i documenti e le testimonianze indicano un "maresciallo" – da Duilio "Giorgio" Romagnoli e Alvaro Marrucci, due giovani del posto che partecipavano alle attività delle bande partigiane presenti fra l'Empolese e la Valdelsa. I giovani erano armati e per sfuggire ad una perquisizione all'incrocio fra la Statale e la via che sale a Cigoli, aprirono il fuoco contro i tedeschi. I militari germanici attuarono una feroce rappresaglia. Furono incendiate e distrutte alcune abitazioni, ma soprattutto dieci persone furono prese in ostaggio, minacciate di morte per rappresaglia. Gli ostaggi furono condotti a Pontedera e poi trasferiti a Staffoli. Furono liberati il 17 luglio, fortunatamente senza conseguenze, a seguito del pagamento di una "riscauto" di 150.000 lire da parte dell'Amministrazione Comunale che trovò la somma necessaria grazie alla disponibilità della Cassa di Risparmio di San Miniato, e grazie anche alla mediazione del Vescovo Mons. Ugo Giubbi, di Ugo Capponi e di altre persone. SAN MINIATO 1986, pp. 136-138; CINTELLI 2005, pp. 19-44; MANDORLINI 2009, pp. 154-155.

¹⁰ Il 19 luglio 1944, al Podere Pruneta II, in zona Romaiano ad est di S. Donato ed in prossimità dell'intersezione fra via Arginale Est e via di Ventignano, diverse persone avevano trovato ospitalità presso la famiglia di Quirino Vanni. Al passaggio di una pattuglia tedesca,

Nel frattempo, i *Blue Devils* dell'88th Divisione della fanteria americana erano giunti fra la Valdegola e la Valdichiecina. Il 349th *Infantry Regiment*, partendo da Palaia, il 18 luglio aveva preso Montebicchieri (I° Battaglione), Balconevisi e Bucciano (II° e III° Battaglione), salvo poi spostarsi verso l'obiettivo San Miniato che raggiunse solamente il 24 luglio¹¹. Il 351st *Infantry Regiment*, partendo

le persone che si trovavano davanti all'abitazione fuggirono e cercarono di nascondersi. I militari, insospettiti dal comportamento delle persone, aprirono il fuoco. Morirono **Gino Luperi** di 40 anni, residente a S. Romano e coniugato con Elena Maffei, e **Ascanio Masini** di 11 anni, originario di S. Croce sull'Arno [ASCSM, CDVB; cfr. SAN DONATO 2010, pp. 655-656]. Il 22 luglio **Pellegrino Franchini** di 56 anni, abitante a Roffia e coniugato con Maria Prosperi, fu ucciso davanti la sua abitazione presso l'intersezione fra via Erti e via Ontrano. Il 23 luglio **Giovanni Mori** di 59 anni, abitante a Roffia e coniugato con Margherita Mori, fu ucciso dai militari germanici in un campo vicino via Erti, presso la ferrovia che aveva appena attraversato [ASCSM, CDVB; APROF, *Libro dei Morti*, anno 1944; cfr. MAGNANI 1994, p. 120]. Il 25 luglio perse la vita **Pietro Girdali** di 44 anni coniugato con Giuseppa Ricci e padre di tre figlie. Abitava a Ponte a Egola, in una casa colonica nei pressi della linea ferroviaria. A turno con i fratelli, si recava quotidianamente presso l'abitazione per nutrire e provvedere alle necessità degli animali. Consapevole del pericolo, riteneva importante difendere il proprio lavoro e gli animali che erano preziosi per il sostentamento della famiglia. Fu sorpreso da alcuni militari tedeschi, che si erano ritirati a nord della ferrovia e fu ucciso [ASCSM, CDVB; testimonianza della nipote Marina Rofi, raccolta dal sottoscritto in data 23 aprile 2018]. Il 29 luglio perse la vita **Santi Guazzini** di 39 anni, abitante all'Ontrano e coniugato con Bianca Nuti, trattorista presso la Fattoria della Badia di S. Gonda a La Catena. Sfolato con la famiglia in Loc. Volpaio, aderì al gruppo di S. Miniato Basso che faceva capo alla Formazione Partigiana "Corrado Pannocchia", operante fra Ponte a Egola, Cigoli, La Catena e in Valdegola. Con un cugino, il 29 luglio oltrepassò la linea della Ferrovia per controllare lo stato dell'abitazione familiare. Giunto in via Candiano, lungo il rio Santa Maria, all'altezza della casa colonica "Maccarani" fu colpito da colpi d'arma da fuoco sparati da una pattuglia tedesca li appostata. Il cugino si salvò. Il corpo fu rinvenuto il 2 settembre successivo, quando le persone del posto poterono rientrare alle proprie abitazioni [ASCSM, CDVB; APSMB, *Libro dei Morti*, anno 1944; cfr. NICCOLAI 2013, pp. 78-79]. La famiglia di Vasco Chini abitava in località Paesante, fra Molino d'Egola e il Palagio, nella parrocchia di Cigoli. Durante i giorni del passaggio del fronte, i Chini accolsero diverse famiglie sfollate, fra cui i Fanciullacci e i Taddei che abitavano all'Ontrano ed erano stati costretti a lasciare le proprie abitazioni. Fu così che la mattina del 30 luglio, Vasco Chini di 29 anni, accompagnò Angelo Fanciullacci, Duilio Taddei, di 32 anni e coniugato con Tosca Chini, e Luigi Neri di 24 anni attraverso la zona interdetta per verificare lo stato delle abitazioni e degli animali in via Candiano all'Ontrano. Arrivati nella strada di casa da via Asmara, si avvicinarono alle rispettive case, passando all'interno dell'alveo del Rio di Santa Maria, da ovest verso est, in modo da rimanere seminasconditi. Si fecero loro incontro due militari tedeschi che aprirono il fuoco contro di loro, ma non li uccisero sul momento. Luigi Neri fu l'unico che riuscì a fuggire, raccontando ai familiari quanto accaduto. **Vasco Chini, Angelo Fanciullacci e Duilio Taddei** furono catturati, seviziati e uccisi. I corpi furono rinvenuti il 5 settembre, in avanzato stato di decomposizione, all'interno della concimaia di un'abitazione situata presso via Asmara, non lontano dal cosiddetto "chiesino del Mori", il piccolo oratorio dedicato a S. Marcellino [ASCSM, CDVB; APSMB *Libro dei Morti*, anno 1944; cfr. NICCOLAI 2013, pp. 80-86; cfr. MOLINO D'EGOLA 2015, 234-236]. Il 2 agosto successivo, presso l'ingresso del Cimitero di Roffia, fu ritrovato il cadavere di **Luigi Costagli** di 73 anni, abitante a Roffia e coniugato con Isolina Ciampi, ucciso verosimilmente perché sorpreso nella zona interdetta [ASCSM, CDVB; doc. 6; APROF, *Libro dei Morti*, 1944; cfr. MAGNANI 1994, p. 120].

¹¹ NARAW, H3491R, pp. 15-20.

da Partino, il 18 luglio aveva posto il controllo su Montopoli (II° Battaglione), Marti (III° Battaglione) e sulla zona a sud di Varramista (I° Battaglione). La notte fra il 22 e il 23 luglio gli statunitensi del 351st arrivarono all'Angelica (III° Battaglione) e ai Casotti (II° Battaglione), mentre San Romano rimase occupata dai tedeschi della 26. *Panzer-Division* almeno fino al 25 luglio successivo¹². Il 350th *Infantry Regiment*, invece si mosse verso Montaione e poi fra Collegalli, Corazzano e Balconevisi, rimanendo in posizione difensiva e occupandosi della bonifica di mine e trappole esplosive¹³, agendo anche a supporto del *Ramey Task Force*, un reparto di formazione americano, frapposto tra l'88th e i reparti francesi che risalivano la Valdelsa¹⁴. Il fianco occidentale dell'avanzata verso l'Arno, corrispondente alla Valdera e alle Colline Pisane, era occupato dalla 91st *US Infantry Division* "Powder River"¹⁵.

Nello scarto temporale che va dal 19 al 23 luglio gli statunitensi subirono una battuta d'arresto dovuta, da una parte all'energica difesa tedesca e, dall'altra, per concedere qualche giorno di riposo ai reparti di fanteria che dalla presa di Volterra (9 luglio) avevano combattuto senza sosta. In ogni caso, a fronte dell'inerzia delle fanterie, da entrambe le parti fervevano le sortite delle pattuglie e, soprattutto nel campo statunitense, vennero intensificate le attività dell'artiglieria, oltre alle incursioni aeree sia americane che inglesi¹⁶. Fra il 18 e il 25 luglio il crinale di San Romano, fra l'Angelica e i Casotti, fu tempestato dal fuoco dell'artiglieria statunitense del 338th *Field Artillery Battalion*, assegnato in supporto al 351st *Infantry Regiment*¹⁷. Negli stessi giorni le bocche di fuoco del 337th, che agivano a favore del 349th, colpirono la fascia pedecollinare fra Ponte a Egola e La Scala. L'obiettivo era quello di colpire le immediate retrovie tedesche ed interrompere i canali di rifornimento, su tutti la Strada Statale n. 67 *Tosco-Romagnola Est*¹⁸.

¹² NARAW, H351IR, pp. 16-18; cfr. BISCARINI MANDORLINI NICCOLAI 1998, pp. 37-57.

¹³ NARAW, H350IR, pp. 15-20.

¹⁴ Sulla presenza del Corpo di Spedizione Francese in Toscana si veda BISCARINI 1991.

¹⁵ ROBBINS 1947, pp. 51-76; STARR, 1948, pp. 287-292; STROOTMAN 1947, pp. 36-43.

¹⁶ A partire dall'aprile del 1944 i cacciabombardieri statunitensi *P47 Thunderbolt* cominciarono ad attaccare quotidianamente le vie di comunicazione toscane, ed in particolare le strade e le ferrovie. La base di partenza era la Corsica liberata: dall'Aeroporto di Bastia e dalla base di Alto (oggi dismessa). L'attività dell'aviazione alleata proseguì anche nei mesi successivi all'*Operation Strangle* e supportò l'avanzata dei reparti di fanteria a nord di Roma.

¹⁷ «On July 21st. we were in position south of the town of San Miniato which straddled highway 67. Our forces were regrouping for the final, direct assault on the Arno River and plans were initiated to prepare for what had all the earmarks of a difficult crossing» PRAINO OSTRICH 1945, p. 36. Dal Libro dei Morti della Parrocchia di San Romano, apprendiamo che molte persone persero la vita a causa dei cannoneggiamenti statunitensi. Il 21 luglio morirono i coniugi **Eliseo Papeschi** e **Gabriella Bonaccini**, rispettivamente di 86 e 82 anni, a seguito del crollo della casa dovuto ad un cannoneggiamento. Il 22 luglio morì **Pietro Costagli**, di 57 anni, a causa delle ferite riportate per lo scoppio di un proiettile d'artiglieria presso la sua abitazione ai Casotti. Il 25 luglio morirono **Bracci Cesira**, di 68 anni, e **Paris Iacopini**, di 67 anni, per il crollo delle rispettive abitazioni situate ai Casotti e all'Angelica. APSRO, *Libro dei Morti*, anno 1944; ed. BISCARINI MANDORLINI NICCOLAI 1998, pp. 137-140.

¹⁸ WE LEFT HOME 1945, pp. 30-31. Il 18 luglio perse la vita **Isola Gargani**, di anni 69, coniugata e abitante a Santa Croce Sull'Arno, ma sfollata a Cigoli. Fu colpita mortalmente da una scheggia di un ordigno sparato dall'artiglieria statunitense. Il giorno successivo, sempre

Le attività dell'artiglieria e dell'aviazione statunitense proseguirono fino al giorno 23 luglio. Nel frattempo, i reparti tedeschi, prima di oltrepassare l'Arno, iniziarono a confluire nella piana sanminiatese, occupando un gran numero di abitazioni: in questo modo si misero a riparo dalle incursioni aeree, confondendosi con la popolazione civile, ed ebbero di che rifocillarsi, raziando le gli animali ai contadini. Tutte queste circostanze fecero propendere, molte delle persone già sfollate dopo il 15 luglio, a trovare una nuova sistemazione più sicura. Non potendo muoversi a nord, a causa dell'interdizione, parve naturale allontanarsi dalle principali vie di comunicazione per trovare riparo sulla collina di San Miniato, se non proprio all'interno della città¹⁹.

Fu così che un gruppo di persone, perlopiù provenienti da Isola, il 19 luglio, decise di allontanarsi da La Scala e dall'ormai pericolosa *Tosco-Romagnola Est*, per

presso Cigoli, a causa delle ferite riportate dall'esplosione di un proiettile, perse la vita **Pietro Casalini**, di 70 anni, coniugato con Felice Guerrieri. [ASCSM, CDVB; APCIG, *Libro dei Morti*, anno 1944; UGOLINI 1997, pp. 59-60; GIANI 2003, p. 171; CINTELLI 2005, pp. 77]. Nella porzione occidentale di San Miniato, nel "popolo della Crocetta", a causa di un cannoneggiamento statunitense persero la vita **Giovanni Taddei** di 19 anni **Ferdinando Capecci** di 19 anni, entrambi celibi, **Natalina Taddei** di 25 anni sposata con Gino Vedovi, **Luigi Taddei** di 36 anni e coniugato con Adele Toni, **Gino Toni** di 45 anni, assieme al padre **Luigi Toni** di 74 anni e coniugato con Enrichetta Don, oltre ad **Attilio Vitali** di 62 anni coniugato con Consilia Caioli [AAESM, *Fondo Galli Angelini*, n. 69, *Note di diario del canonico Francesco Maria Galli Angelini*; ed. in MANDORLINI 2009, p. 176; SI veda inoltre ASCSM, CDVB; ASVSM, Parrocchia della SS. Annunziata alla Crocetta, n. 91, *Libro dei Morti*, anno 1944].

¹⁹ Questo è ciò che fece, ad esempio, la famiglia di Nello Mori che da Isola si spostò inizialmente presso La Scala e poi a Valicandoli, si veda la lettera proposta in Appendice. Chi raggiunse San Miniato, poté trovare ospitalità anche presso le grandi strutture conventuali di San Domenico e San Francesco. Molti abitanti di Ontrano, Roffia, Isola e La Scala (compresa anche la zona verso San Miniato Basso che all'epoca ricadeva nella parrocchia di San Lorenzo a Nocicchio), infatti, la mattina del 22 luglio si trovavano in Cattedrale. Qui morirono i coniugi **Giuseppe Arzilli Giuseppa Valleggi** entrambi di 65 anni provenienti da Isola. **Anna Bernetti** di 49 anni coniugata con Gino Capperucci, era originaria di Grosseto, ma residente a Isola. Rimase vittima dell'esplosione assieme ai figli **Dino Capperucci** di 14 anni e **Sonia Capperucci** di 24 anni, oltre alla madre **Benedetta Bellini** di 76 anni, spirata in ospedale il 1 agosto successivo. Sffollati a S. Miniato, provenivano da Isola anche i fratelli **Renzo Sottani** di 19 anni e **Pierluigi Sottani** di 14 anni, figli di Nello e Maria Nacci, i quale avevano perso il padre durante un'incursione aerea alleata il 2 luglio precedente. **Zemira Boldrini** di 52 anni, figlia di Fernando, coniugata con Luigi Fontana, abitava a Isola in "Dogaià", morì assieme alla figlia **Bruna Fontana** di 19 anni d'età. Ad Isola abitava anche **Francesco Gasparri** di 17 anni e sfollato nel Capoluogo assieme ai familiari. Proveniente da Ontrano, ma sfollata a causa dell'interdizione della zona dell'Arno, morì in Cattedrale anche **Agar Franchi** di 52 anni vedova di Giuseppe Santarnecchi. Da La Scala provenivano **Ersilia Taddei** di 72 anni, vedova Ceccatelli, spirata all'ospedale cittadino il 24 luglio ed **Annunziata Giglioli** di 70 anni, figlia di Ferdinando, coniugata Scardigli, sfollata presso il convento di S. Francesco assieme ai familiari. La mattina del 22 luglio 1944 si trovava nella Cattedrale dove morì assieme a tre suoi nipoti: **Adriana Scardigli** di 9 anni, **Corrado Scardigli** di 13 anni e **Lilia Scardigli** di 21 anni, figli di Silvio Scardigli e residenti nella Parrocchia di S. Lorenzo a Nocicchio, ma anch'essi sfollati nel convento francescano. Dalla parrocchia di Nocicchio provenivano **Cesare Gori** di 83 anni, figlio di Giuseppe e **Vittorio Faraoni** di 46 anni, quest'ultimo spirato in ospedale il 15 agosto successivo. Anche **Quintilia Rossi** di 66 anni, figlia di Angelo, proveniva da La Scala era coniugata Criachi. Ed ancora, dalla parrocchia di S. Lorenzo provenivano **Giulia Ceccatelli** di 59 anni coniugata Faraoni e **Amelia Spagli** di 57 anni coniugata Ulivieri. [ASCSM, CDVB APISO, *Libro dei Morti*, anno 1944; APSMB, *Libro dei Morti*, anno 1944; NICCOLAI 2013, p. 57].

arrivare in Loc. Valicandoli, una rientranza orografica di poco a nord-est rispetto al Convento dei Cappuccini, fra San Miniato e Calenzano. Qui furono accolti da Angiolo Rossi, imparentato con alcuni di essi, che mise a disposizione due capanne per i diversi nuclei familiari, che in totale dovevano essere oltre venti persone. Dopo aver trascorso la prima notte relativamente in tranquillità, la mattina seguente gli sfollati erano intenti a provvedere alla propria sistemazione ed a cucinare all'aperto.

Fra le ore 9.00 e le ore 10.00 del 20 luglio 1944 iniziò un violento cannoneggiamento che irruppe nell'improvvisato accampamento. Non è chiaro il motivo di tale attività da parte dei cannoni americani, ma è ragionevole supporre una segnalazione da parte di un ricognitore aereo che forse aveva scambiato il gruppo di persone per un appostamento tedesco. In ogni caso, un proietto d'artiglieria statunitense cadde proprio in mezzo alle due capanne e fu una strage. Tra i primi soccorritori, giunse sul posto Padre Teofilo Dal Pozzo, padre cappuccino, che dal vicino convento vide la pioggia di proiettili cadere nella valletta di Valicandoli. La scena che gli si parò davanti agli occhi fu terribile.

Quella mattina a Valicandoli rimasero uccise sei persone, tutte residenti a Isola: **Giovanni Bianchi** di 13 anni, figlio di Renato ed Elvira Beninsegni; **Elena Cei** di 31 anni, figlia di Egisto e Maria Sforzi, coniugata con Pietro Ciofi; **Natalina Mori** di 45 anni, figlia di Cesare e Maria Mori, coniugata con Guglielmo Nacci; **Lina Rossi** di 20 anni, figlia di Enrico e Adelia Dani; **Annina Scarselli** di 40 anni d'età, figlia di Ottaviano ed Ester Zingoni, coniugata con Giuseppe Salvadori; **Adelindo Scarselli** di 19 anni, figlio di Ferdinando ed Amelia Scali, morto all'ospedale allestito dalla Croce Rossa presso la Fattoria di Sassolo, vicino Bucciano il successivo 27 luglio²⁰.

APPENDICE

Lettera di Padre Teofilo Dal Pozzo, del Convento dei Cappuccini di S. Miniato, circa l'assistenza prestata ai parrocchiani di Isola, che restarono uccisi o feriti in Valicandoli, conservata presso l'Archivio Storico Vescovile di San Miniato [ASVSM, n. 55, 1940-1945, 2ª Guerra mondiale, Periodo di emergenza (San Miniato e Diocesi) Luglio-Agosto '44]

J.MJ. Dal Convento, 21 VII 1944

Rev.mo Signor Canonico,
ignorando l'attuale abitazione di suo fratello Don Aldo, faccio a Lei una breve relazione del bombardamento o meglio cannoneggiamento avvenuto ieri in Valicandoli e che ha fatto vittime e feriti fra persone della Parrocchia di Isola sfollate presso parenti.

Ieri verso le 10 furono sparate varie cannonate che andarono tutte a scoppiare in Valicandoli e che ha fatto vittime e feriti fra persone della Parrocchia di Isola sfollate presso parenti. Il numero straordinariamente elevato di sfollati e ricoverati in quella valle dette forse l'impressione di un accampamento tedesco e provocò

²⁰ Sulla morte di Adelindo Scarselli rimane anche la testimonianza del parroco di Bucciano, pubblicata in BUSDRAGHI 1996, p. 39.

il tiro delle cannonate. Fin dalla prima ebbi il presentimento che doveva essere successo qualcosa di grave perché quella gente si sentiva sicura e ben difficilmente se ne stava nei rifugi. Cessato il cannoneggiamento mi precipitai della valle e purtroppo vi trovai morti e feriti. Varie bombe caddero in aperta campagna e non provocarono danni né alle persone né agli stabili. Una invece cadde fra due capanne dell'agricoltore ROSSI ANGIOLO della parrocchia di Calenzano. Sotto queste capanne e nelle adiacenze stavano vari sia per attendere alla cucina, sia per svago. Qui purtroppo si hanno a lamentare le vittime e feriti.

Eccole l'elenco completo dei MORTI:

1 – SCARSELLI ANNINA, nei Salvadori, di Isola, nata nell'anno 1904. Morì dopo aver ricevuto in piena conoscenza l'assoluzione, benedizione apostolica ed estrema unzione in fronte.

2 – BIANCHI GIOVANNI di Renato di Isola, dell'anno 1931. Lo trovai morto perché ebbe da una scheggia il cranio aperto mentre stava su di una ficaia dietro la capanna. Gli diedi assoluzione ed estrema unzione "sub conditione".

3 – MORI NATALINA nei Nacci, di Isola. Anch'essa la trovai morta e in uno stato che faceva orrore: tutto il corpo crivellato, le vesti strappate, la faccia nera e ricoperta di uno strato di polvere. Anche ad essa detti assoluzione ed estrema unzione "sub conditione".

4 – CEI ELENA nei Ciofi, di Isola. Non ricordo bene, ma mi pare avesse le gambe spezzate e molte altre ferite che cagionarono subito la morte.

5 – ROSSI LINA di Enrico, di Isola, nata nel 1924, sfollata presso Rossi Angiolo, (come le vittime precedenti). La trovai ancora viva: aveva il ventre lacerato. Appena capiva e spiccicava qualche monosillabo. Le diedi assoluzione, benedizione apostolica ed estrema unzione in fronte. Morì allo Spedale di S. Miniato ieri sera.

Ecco ora la lista dei feriti:

1 – Scarselli Adelindo di Ferdinando, di Isola, del 1924, sfollato presso Rossi Angiolo. Ferito al braccio (completamente rotto) e alle gambe. Ebbe assoluzione, benedizione apostolica ed estrema unzione in fronte. Fu portato allo Spedale.

2 – Brogi Maria nei Rossi di fu Angiolo, di Isola, del 1896. Ferita non grave.

3 – Rossi Rossana di Faustino, di Isola, del 1927. Ferita non grave.

4 – Vi sono poi due ferite di Calenzano, ma lievissime ferite e cioè:

Rossi Rosa fu Luigi, di anni 66 e Rossi Anna di Attilio, di mesi 8.

4 – Rossi Leopoldo di Venturino, di Isola, del 1927? Ferito non grave.

Non so se vi siano altri feriti: io ne feci ricerca ma trovai, oltre quelli elencati, solo un povero vecchietto ferito ad una mano e nascosto in un rifugio. Ma per la fretta di andare ad assistere chi ne aveva più bisogno non presi i suoi connotati e non so chi sia. Si tratta di ferite lievi.

Scarselli Adelindo fu trasportato, dopo alcuni giorni, dall'Ospedale nell'Ospedale Americano presso Bucciano, ove morì il 27.7.'44.

Ieri sera, circa le ore 18, tornai in Valicandoli a benedire le salme.

Quella di ELENA CIOFI era già stata portata ad ISOLA.

Credo che stamani con un carretto abbiano portato ad Isola anche le altre salme, oppure al Cimitero di S. Pietro, a meno che i parenti non abbiano messo

in esecuzione un loro primitivo disegno (che cercai di eliminare) di seppellire cioè le salme in un campo e a tempo opportuno fare la esumazione.

Questo ciò che ho saputo io.

Può darsi benissimo che non tutto sia esatto, giacché subito dopo il bombardamento, io correvo per assistere i feriti e le notizie e connotati li presi solo ieri sera, ma lei capisce che la gente era stordita; i parenti nel pianto, e così potei raccogliere solo quanto a Lei ho esposto. Questa mattina io ho celebrato “in die obitus”, al Convento, la S. Messa per tutte queste vittime. Avevo intenzione di celebrare a Calenzano e invitare i fedeli, ma a Calenzano le case sono tutte vuote, la gente vive giorno e notte nei rifugi. Andato stamani alla Chiesa, non ho trovato nemmeno i parenti del Priore fuggiti non so dove perché sono state piazzate delle mitragliatrici.

Abbia bontà di riferire tutto questo a Suo fratello Don Aldo.

Mi raccomandi al Signore e si abbia tanti saluti ed ossequi.

Dev.mo

Padre Teofilo Dal Pozzo

Estratto da diario di Giuseppe Busdraghi, parroco di San Regolo a Buciano, testimone della morte di Adelindo Scarselli [Estate di guerra a Buciano. Diario del parroco Giuseppe Busdraghi giugno-settembre 1944, a cura di G. Lastraioli, C. Biscarini, L. Niccolai, F. Mandorlini, FM, San Miniato, 1996, pp. 39-40].

Giovedì 27 luglio

[...] Sono stato dai Lorenzelli dove sono stato chiamato per un ferito di San Miniato portato con altri a Sassolo. Con dispiacere non ho fatto in tempo. Mi aveva chiesto lui, quindi spero che il Signore gli abbia usato misericordia. Domani verrà sepolto qui. [...]

Sabato 29 luglio [...]

Alle due sono venuti quelli della Croce Rossa americana per il trasporto del morto. A Sassolo ho avuto una triste sorpresa. Quel morto non è uno sfollato di Livorno, ma un giovane dell'Isola. Lì ci trovo la sua sorella, che lo aveva cercato tutta la mattina. Mi ha fatto tanta pena quella figliola. Con un camion il defunto (in avanzata decomposizione) è stato portato alla chiesa e di qui al cimitero. Che pena fanno questi trasporti in guerra. Dopo aver fatto rinfrescare la ragazza in canonica, l'ho accompagnata con degli americani a casa sua, alla Scala. [...]

Lettera di Nello Mori alla figlia Clorinda – 20 maggio 1945 conservata presso Clorinda Frittelli ed Emanuela D'Agostino²¹.

²¹ Nello Mori abitava ad Isola con la moglie Ida e la figlia minore Nella. L'altra figlia, Clorinda, invece si era sposata e si era trasferita a Torino. Per lunghi mesi, forse più di un anno, non ebbero modo di comunicare fra loro. Nel maggio 1945 alla famiglia Mori si materializzò un'occasione d'oro: il padre del sacerdote della vicina Marcignana si sarebbe recato proprio a Torino. All'uomo venne dato un foglietto piegato, in cui Nello comunicò alla figlia che erano salvi, bramando notizie del resto dei congiunti.

[1] Isola 20-5-45 Carissimi tutti,

Dopo tanto tempo di soffrire il Buon Dio ci a ridato il mezzo di poter riscrivere. Ti inviamo questa lettera per mezzo del padre del Priore di Marcignana, che anche lui a una figlia maritata a Torino e che viene costà a trovarla. Questo uomo, tanto cortese, ci ha avvisato che veniva costà e se ci si aveva una lettera da mandare ce la portava volentieri noi abbiamo approfittato dell'occasione. Se vu avessi occasione di vederlo, farli tanta festa perché è un bravo uomo.

Dunque, ora ti vogli parlare un poco di nostro passato anno. A questi giorni eravamo soggetti a quei famosi bombardamenti: tutti i giorni, 4 e 5 volte a giorno ponte di ferro, ponte alla Motta e ferrovia²². E si durò tanto che, credete, era un inferno addirittura!

Poi da il 1 luglio a 16 luglio – che gli Alleati erano vicini a liberarci che erano verso Volterra che venivano – i vigliacchi tedeschi prendevano tutti gli uomini per farli lavorare sulla ferrovia rotta mentre bombardavano, ma noi tutti fuggiaschi, a scappare per canneti e per campi di granturco a giorni interi e le donne, di nascosto, ci portavano da mangiare.

Poi il 16 luglio venne l'ordine di sfollare da l'Arno alla ferrovia: non ci poteva sta nessuno perché era “zona di operazione”. E la domenica mattina, 16 luglio, si dovette abbandonare la casa portando via 4 o 5 carrette della roba che ci premeva di più. Che Questo lavoro toccò a mamma e Nellina, perché gli uomini i tedeschi li prendevano, e si partì tutti per La Covina²³ da zia Maria. Lì ci si stiede 3 giorni e poi incominciò a venire le cannonate americane. E una sera arrivò una 10 di autoblinde tedesche e s'impadronirono della casa e di tutto e noi il 19 si ripartì per Valicandoli. Noi e tutti: zio Alfredo colla sua famiglia eravamo fra tutti 2 ...²⁴.

[2] Valicandoli sarebbe dove sta i Bacoli sotto i Cappuccini di S. Miniato. Tutti [gli abitanti] dell'Isola scapparono: chi per la Valdevola, chi a Calenzano, chi a S. Miniato. Tutti si dovette andare via. Ma noi si indovinò poco bene in codesto Valicandoli: si partì il 19 luglio dalla Covina co' il carretto carico di tutto il necessario per coprirsi e per fare da mangiare e co' Marmugio sopra e que' 4 bambini sotto le cannonate che oramai gli americani erano a Palaia che venivano. Appena arrivai si diede a fare rifugi sotto terra per libersi dalle cannonate, ma il giorno dopo, giorno 20 luglio, ce ne morirono 6 alla prima cannonata. Tutti di Lisera, che sarebbero: Natalina di Memo, la sarta Elena di' Ciofi, Linuccia d'Enrico, Giovannino di Elvina, Lindo di Nandino e Rossana di Ciofi senza un braccio. E costì ci abbiamo passato 50 giorni, sempre a dormire vestiti sotto terra, se si volle salvare la pelle. Gli Americani arrivarono a S. Miniato il 23 luglio, ma i tedeschi fecero resistenza sull'Arno e per questo gli Americani ci stiedero fermi fino a [1] 1 settembre e i tedescacci stiedero tanto tanto fermi all'Isola che ebbero tempo di farci tanto male. Noi tutti salvi, come pure la famiglia di zio: si rientrò a Isola il 2 settembre e si trovò l'Isola irricognoscibile. Sentite: il palazzo di Cantini raso al suolo, mezzo quello di Torinda, la casa di Neri, quella di Barbieri, fino a quella di Venturino tutto raso a suolo. Quella di Elvina e di Mario,

²² In quei giorni ferveva l'attività dell'aviazione alleata che aveva l'obiettivo di colpire il ponte di ferro della ferrovia sull'Elsa, il ponte alla Motta a Marcignana sull'Arno, oltre che la linea ferroviaria.

²³ La Covina è una località nella piana sanminiatense, fra La Scala e la Dogaia, che dà il nome anche ad una strada che dalla Strada Statale n. 67 *Tosco-Romagnola Est* si immette in via Trento.

²⁴ In quel punto la carta è strappata, probabilmente formavano un gruppo di circa 20 persone.

compreso fino alla macelleria e fino da il “Fava”²⁵ tutto giù al suolo e più che fa effetto tutto il Molino e i capannoni rasi al suolo. Tutto per capriccio di quei vigliacchi tedeschi che vollero minare ogni cosa. Poi sull’Arno, compreso i palazzo dei ferrovieri fino in cima, tutto raso al suolo. Credete, che Isola è [3] irriconoscibile. Poi c’è la casa dello Scarselli per la via di Roffia e quella di Mancini contadino di Egisto tutto giù, come pure il palazzo di Egisto e tutto Surarno²⁶ tutto giù. Anche la casa di zio Tofano è mezza buttata giù dalle cannonate. Ma questo non sarebbe niente di fronte che pochi giorni fa è morto Francesco di malattia e Marina è malata all’ospedale. Anche noi abbiamo subito dei danni alla Covina: i tedeschi ci presero la bicicletta di Nellina e poi si rivò a casa e si trovò la casa colpita da una cannonata. La tua camera era andata giù, compreso il tetto, ma non estate in pensiero, che abbiamo bell’e rimediato tutto. La bicicletta l’abbiamo rifatta nuova, sennò Nellina non poteva andare a lavorare e l’abbiamo pagata Lire ventiseimila e la casa l’abbiamo riaccomodata per bene e ci si è speso lire ventimila. Qua la roba ci è tanto cara che non vu ve ne potete fare un’idea. Dunque state contenti e non estate in pensiero di noi che stiamo bene. Ma speriamo che questa mia lettera vi trovi anche voi sani e salvi. Bisogna ringraziare Dio che credete, siamo salvi, ché in questo piccolo paese si passa i 30 morti causa la guerra.

Quei tedescacci distrussero tutta la ferrovia, metro per metro, tutti i ponti della ferrovia e tutti i ponti delle strade: sull’Elsa non c’è più un ponte e sull’Arno non c’è più un ponte. Tutti minati. Noi struggiamo dalla voglia di rivedervi e vi prego, appena potete, venite subito da noi, ché abbiamo tanto voglia di rivedervi colla mia piccola Mari²⁷ che abbiamo pregato tanto il Dio che vi salvi tutti e tre. Cara Mari, quando si rientrò abbiamo trovati tutte le porte aperte, ma la tua bicicletta si trovò in mezzo di camera sana e salva, dunque presto ti aspetto a rimontarci. Vi avrei da dire tante cose, ma si ragionerà a voce. Baci da mamma e Nellina. Baci da me vostro padre Nello.

Testimonianza di Rossana Rossi, ferita a Valicandoli il 20 luglio 1944, rilasciata nel 2014 ad Alessio Guardini e Piero Nacci autori del video-documentario “Luglio 1944-Luglio 2014. Settant’anni fa l’orrore: nessuno dimentichi!”.

Era una mattina, il 20 luglio, verso le 9. Era una bella mattinata di sole in pieno luglio. La mia mamma disse: «Ascolta, Rossana, guarda quanti bei fichi ci sono su quel fico. Se ci monti, buttamene un po’ giù, (che) si mangiano».

Io montai su questo fico e ad un certo punto sentii un qualcosa addosso che non so descrivere: sembrava che potessi lamentarmi, ma la voce non mi veniva. Almeno credo. E questo me lo dimostrò mio fratello: «Che è successo? Mamma mia!» E vide i morti e più gli fece effetto il povero Giovannino (colpito alla testa) che aveva una parte del cervello che glielo aveva portato via. E cercava mia mamma: «Mamma, mamma!». Mia mamma non gli rispondeva, era a terra, anche lei ferita: una scheggia

²⁵ “Fava” era il soprannome di Eugenio Scarselli, abitante di Isola e di professione faceva il navicellaio sull’Elsa.

²⁶ “Surarno” è la zona prossima all’Arno, ad ovest di Bocca d’Elsa, dove erano presenti un gruppo di abitazioni.

²⁷ Si tratta della nipotina Marilena Frittelli.

le entrò qui (davanti al petto) e le uscì di dietro. Per fortuna non toccò il cuore ed è sopravvissuta.

E io vedevo mio fratello che mi cercava: «Rossana, dove sei?» E piangeva disperato. Poi arrivò sotto il fico e sentì delle gocce: «che fa piove?». Ero ancora sul fico che non potevo chiamare. E allora lui sentì queste gocce, si toccò (e vide che era sangue), alzò lo sguardo: «Oddio! Dov’è mia sorella!». E così andai all’ospedale, il 20 luglio.

L’ospedale si riempì in un baleno. C’era anche Lina (Rossi), sorella del Maso, che morì, mi sembra, la notte o il giorno dopo. Adelindo (Scarselli) fu portato all’ospedale anche lui. Il 22 luglio poi, successe il fatto del Duomo, arrivarono moltissime persone. Ci tolsero tutti dalla corsia e ci portarono giù negli scantinati con le brandine. E poi vennero gli americani e, o bene o male, ci portarono via, perché i medicinali nell’ospedale erano finiti. Io avevo già un principio d’infezione e dei mosconi che mi ronzavano intorno. Ci portarono a Volterra. Io stetti lì e ritornai ad ottobre. E in casa mia non seppero mai dov’ero.

Mia mamma (nei mesi successivi) ritornò all’ospedale per un problema (sempre legato alla scheggia) e nel mentre arriva un’infermiera che dice: «Ma che gente c’è nel mondo? C’è una povera bambina a Volterra che piange. Chiama mamma, ma non ha visto nessuno. Io pagherei a sapere di chi è figliola!». Mia mamma che camminava già, a sentire quel (discorso) lì... boom in terra! Gli prese un “infarto” (svenne). E l’infermiera fu brontolata: «Guarda che lei cerca la sua figliola, non sa dov’è!». Questa qui poverina si sentì (d’aver fatto) male, ma ormai l’aveva detto. Allora (mia mamma) gli disse a mio fratello, quando arrivò da lei: «Guarda, vedrai hanno trovato Rossana! Probabilmente è a Volterra nel tal ospedale». Mio fratello, non c’era verso, prese la bicicletta e venne a Volterra e mi trovò.

[...] Sapete dove è morto Scarselli Adelindo? È morto per la strada mentre gli Americani ci portavano a Volterra. Questo ragazzo, guarda che mi commuovo ancora, perché io avevo 10 anni e mezzo, quindi ero già grande, mi faceva: «Oh Rossana, muoio, diglielo a mio babbo che sono morto a Bucciano!».

Fonti archivistiche – Elenco abbreviazioni

AAESM = Archivio dell’Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato

ASCSM = Archivio Storico del Comune di San Miniato

CDVB = ASCSM, Carteggio per Categorie, 1945, F200 S062 UF184, fasc. *Atti del Comune già carte raccolte dall’assessore Renzo Caponi. Materiali originali eccidio Duomo. Relazione Giannattasio e altro, doc. Cittadini deceduti per vicende belliche durante il passaggio del fronte da San Miniato – periodo dal 12-2-44 al 17-10-45.*

ASVSM = Archivio Storico Vescovile di San Miniato

APROF = Archivio della Parrocchia di San Michele Arcangelo di Roffia

APSMB = Archivio della Parrocchia dei SS. Martino e Stefano di San Miniato Basso

APSRO = Archivio della Parrocchia “La Madonna” di San Romano

APISO = Archivio della Parrocchia di San Donato a Isola

NARAW = National Archives and Records Administration, Washington

H349IR = Record Group 388 – *Records of U.S. Army Operational, Tactical, and Support Organizations (World War II and Thereafter)*, Series

Unit Histories, 349st Infantry Regiment, *History of the 349st Infantry Regiment – 88th Infantry Division for the month of July 1944*.

H350IR = Record Group 388 – *Records of U.S. Army Operational, Tactical, and Support Organizations (World War II and Thereafter)*, Series Unit Histories, 350th Infantry Regiment, *History of the 350th Infantry Regiment – 88th Infantry Division for the month of July 1944*.

H351IR = Record Group 388 – *Records of U.S. Army Operational, Tactical, and Support Organizations (World War II and Thereafter)*, Series Unit Histories, 351st Infantry Regiment, *History of the 351st Infantry Regiment – 88th Infantry Division for the month of July 1944*.

Bibliografia

MITCHAN S.W., *The Panzer Legions: A Guide to the German Army Tank Divisions of World War II and Their Commanders*, Stackpole Books, Mechanicsburg, Pennsylvania, 2007

BISCARINI C., *Empoli, estate 1944: Operazione “Colpo di Tuono” (Una controffensiva mancata per difetto di offensiva)*, «Buletto Storico Empolese», nn. 7-8, Anno XXX, Barbieri Noccioli & C., Empoli, 1986.

BISCARINI C., *1944. I francesi e la liberazione di Siena*, Nuova Immagine, Siena, 1991.

BISCARINI C., *Morte in padule. 23 agosto 1944: analisi di una strage*, Edizioni dell’Erba, Fucecchio, 2014.

BISCARINI C., LASTRAIOLI G., «Arno-Stellung». *La quarantena degli Alleati davanti a Empoli (22 luglio – 2 settembre 1944)*, «Buletto Storico Empolese», n. 9, Anni. XXXII-XXXIV (1988-1990), Barbieri Noccioli & C., Empoli, 1991.

Biscarini C., Niccolai L., Mandorlini F., *Montopoli 1940-1944. Il passaggio della guerra nei documenti italiani, alleati e tedeschi*, FM Edizioni, San Miniato, 1998.

BUSDRAGHI G., *Estate di guerra a Bucciano. Diario del parroco Giuseppe Busdraghi giugno-settembre 1944*, a cura di G. Lastraioli, C. Biscarini, L. Niccolai, F. Mandorlini, FM, San Miniato, 1996.

CINTELLI E., *Un baule per la libertà. La Catena 1944. Un borgo prima, durante e dopo il passaggio della Seconda Guerra Mondiale. Fatti, testimonianze, documenti*, FM Edizioni, San Miniato, 2005.

MAGNANI P.L., *Frugando nella memoria (ricordi d’infanzia)*, dattiloscritto datato 1994, conservato in copia presso l’Archivio Privato di Giuseppe Chelli.

MANDORLINI F., *La Diocesi di San Miniato*, in *Abbiamo fatto quello che dovevamo. Vescovi e clero nella provincia di Pisa durante la Seconda Guerra Mondiale*, a cura di S. Sodi e G. Fulveti, Edizioni ETS, Pisa, 2009.

MOLINO D’EGOLA – *L’occhio della memoria oltre il campanile. Molino d’Egola: un secolo in bianco e nero*, FM, San Miniato, 2015.

PRAINO F.S., OSTRICH H., *Direct Support - A Story of Fighting Men*, 338th F. A. Bn, Ricordi, Milano, 1945.

ROBBINS R. A., *The 91st Infantry Division in World War II*, Infantry Journal Press, Washington, 1947.

SAN DONATO – *Anatomia di un territorio: San Donato di Mugnana e Romaiano. Milleduecento anni di storia*, Gruppo di lavoro “Passione e cultura”, Associazione Melograno, Parrocchia di San Quintino Martire in San Donato di San Miniato, Ed. Tip. Palagini, San Miniato, 2010.

SAN MINIATO – AA.VV., *San Miniato durante la Seconda Guerra Mondiale (1939-1945). Documenti e cronache*, Amministrazione Comunale di San Miniato, Biblioteca Comunale di San Miniato, Giardini Editori, Pisa, 1986.

STARR C. G., *From Salerno to the Alps. A History of the Fifth Army 1943-1945*, Infantry Journal Press, Washington, 1948.

STROOTMAN R.E., *History of The 363rd Infantry. One regiment of the 91st Division in World War II*, Infantry Journal Press, Washington, 1947.

UGOLINI G., *Il prete che non porse l’altra guancia. Il passaggio della guerra a Cigoli, Montebicchieri, La Catena, Ponte a Egola*, FM, San Miniato, 1997.

WE LEFT HOME – AA.VV., *We left home, 337th field artillery battalion*, Grafitalia, Milano, 1945.

VON SENER F. und Etterlin, *La guerra in Europa*, trad. It. a cura di G. Cuzzelli, Longanesi, Milano, 2002, (orig. *Der Krieg in Europa*, Verlag Kiepenhueuer & Witsch, Köln, 1960).

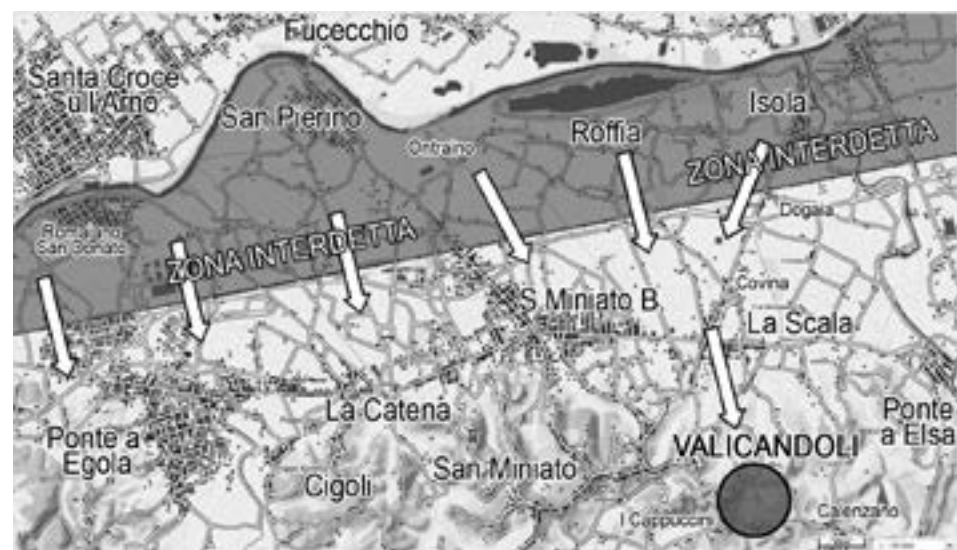


Fig. 1: L'area compresa fra l'Elsa e San Romano, dove l'esercito tedesco organizzò la difesa sulla *Eisenbahndammlinie*, la linea del rilevato ferroviario, con evidenziata la zona sottoposta ad interdizione. Sono indicate anche le direzioni dello sfollamento, rispetto anche alla zona di Valicandoli, dove avvenne la strage del 20 luglio 1944. Base cartografica *Carta Topografica 1:50000*, Geoscopio, Regione Toscana.



Fig. 2: L'area dove avvenne la strage il 20 luglio 1944, in Loc. Valicandoli, a sud-est di San Miniato, fra I Cappuccini e Calenzano. Base cartografica *Carta Tecnica Regionale 1:10000*, Geoscopio, Regione Toscana.

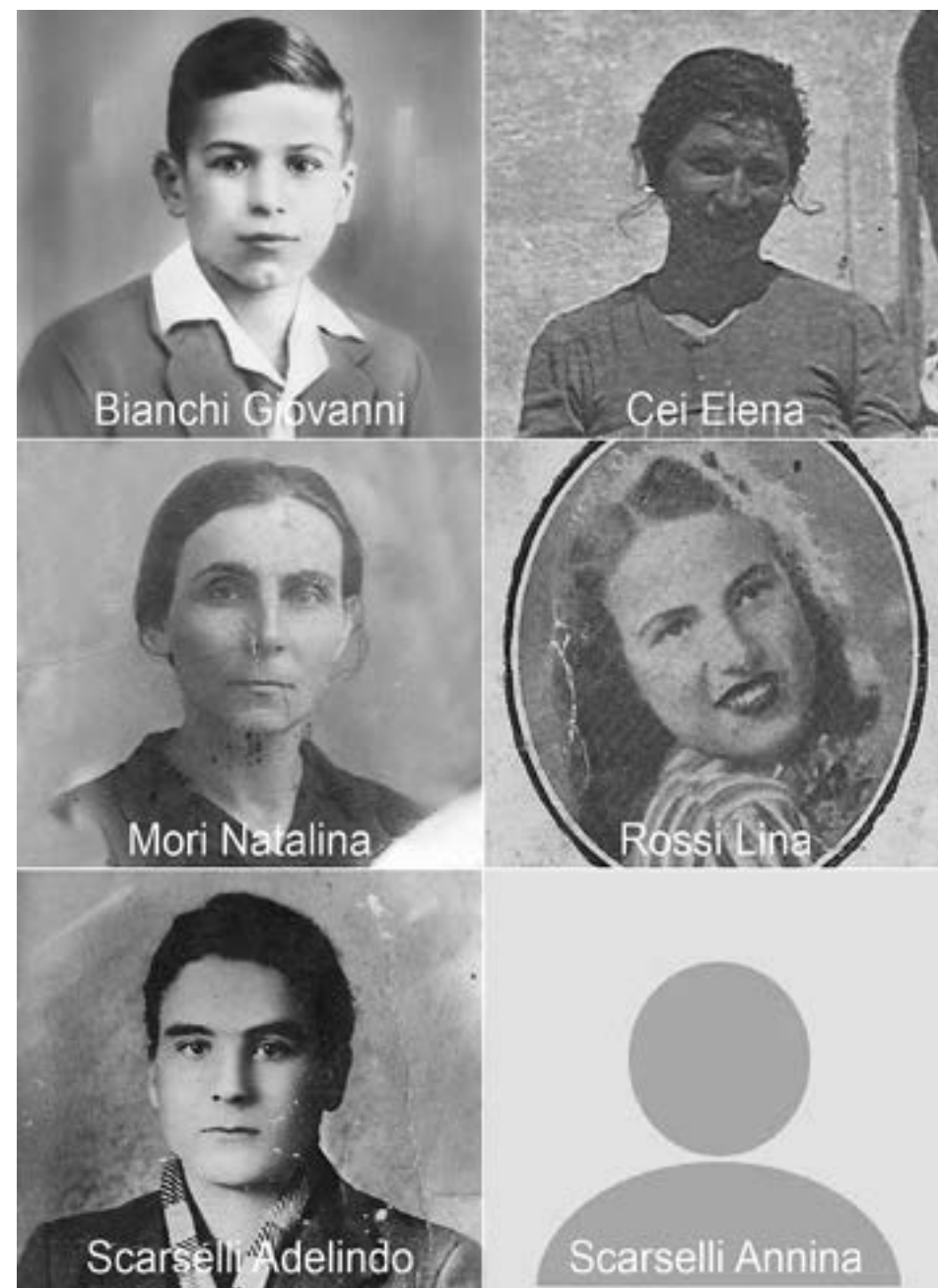


Fig. 3: Le vittime della strage del 20 luglio 1944 in Valicandoli. Non è stato possibile rintracciare una fotografia di Annina Scarselli. Le altre immagini sono state individuate e messe a disposizione da Alessio Guardini e Piero Nacci.

BAMBINI IN CAMICIA NERA. La guerra e la caduta del Fascismo viste con gli occhi di un bambino

GIUSEPPE CHELLI

La pluriclasse di Roffia

Sono nato a San Miniato, ma ho vissuto la mia fanciullezza, tra il colle e l'argine Sud dell'Arno, a Roffia. Lì ho fatto le mie prime esperienze, a contatto diretto con la natura e con la vita di campagna, ben diversa da quella che si viveva sul colle di San Miniato. I figli dei contadini furono i miei primi compagni di giochi, condividendo ogni cosa, anche i piccoli lavori che venivano loro affidati: portare i polli al capanno, governare gli animali da cortile, tirar via dalle zolle i *beci* durante le arature, raccogliere frutta e verdura, andare a far arselle in Arno, oltre a fare gli stessi giochi che in seguito, un po' più grandicello, feci a San Miniato: le corse col carretto, rimpiaattino, le pallate di neve, arrampicarsi sugli alberi, e tanti altri ancora.

Il mio primo ricordo di un contatto col regime fascista risale al 1939, l'anno in cui cominciai ad andare a scuola. Degli anni precedenti non è rimasto niente nella memoria, se non la sbiadita immagine di un fantoccio tutto nero portato per le vie di San Miniato e bruciato nottetempo. Forse rappresentava il Negus Hailé Selassié, sconfitto nella guerra di Abissinia del 1936: avevo appena tre anni!

Ho frequentato a Roffia il primo triennio delle elementari. Dopo l'esame di terza, le ultime due classi le ho fatte a San Miniato. A Roffia c'era una sola pluriclasse mista del corso elementare inferiore. L'aula si trovava esattamente sopra il Circolo Ricreativo, al primo piano dell'edificio che c'è ancora oggi in via San Michele. All'aula, uno stanzone rettangolare con due finestre, una sul lato Sud, l'altra che dava sulla via, dietro la cattedra della maestra, si accedeva da una lunga scala esterna in vetta alla quale c'era il gabinetto. In fondo all'aula c'erano gli attaccapanni, la stufa in terracotta rossa, spesso alimentata dalla legna che ogni alunno portava da casa, e sulla parete Nord una grande carta geografica dell'Italia e la lavagna. I banchi di legno, a due posti con il piano inclinato e alzabile per metterci dentro le cartelle di cartone, erano vecchi e tutti tagliuzzati dal pluridecennale lavoro dei temperini dei ragazzi.

La nostra maestra era la signorina Luigia Simoncini, che ogni giorno, con qualsiasi tempo, si faceva a piedi i quasi otto chilometri dalla sua casa di Sant'Andrea in San Miniato fino a Roffia (e ritorno), trattenendosi fino al pomeriggio, credo perché la terza classe aveva il secondo turno. Non ricordo che la maestra si dilungasse in apologie del regime, ma in molte parti del libro di testo venivano proposti brani e immagini inneggianti ai modi di vita cari al sistema ideologico fascista: l'amor di patria, il coraggio e l'eroismo, la bellezza del lavoro, l'amore familiare, l'obbedienza ai superiori. Vedo ancora l'immagine dell'aratro con il vomere lucido, per illustrare vividamente il concetto che il lavoro rende belli e forti a differenza del vomere inattivo che viene corrosa e consumato dalla ruggine, e porta fame e miseria. In queste letture era spesso additata a esempio la fiera

del bambino che compiva azioni coraggiose o la modestia delle bambine che accudivano la loro casa e curavano i fiori, le piante e gli alberelli del giardinetto attorno ad essa.

Ogni mattina, prima di iniziare la lezione, veniva distribuito a tutti un cucchiaino di olio di fegato di merluzzo, e subito dopo una tazza di latte bello caldo, che Pia di Mero, la moglie del carraio che aveva la bottega accanto alla scuola e che faceva la bidella, riscaldava in un pentolone a casa sua. Ci dicevano che ce lo mandava il Direttore da San Miniato per farci crescere sani, e con ossa robuste!

Il sabato, chiamato *sabato fascista*, la maestra pretendeva, secondo le disposizioni superiori, che si andasse in classe, a seconda dell'età, con la divisa da *Figli della lupa* (prima e seconda classe) o da *Balilla* (terza). Per i Figli della Lupa la montura era questa: scarpe nere, calzettoni grigioverde con risvolti neri fino al ginocchio, pantaloni grigioverde corti, camicina nera con il cinturone bianco su cui si raccoglievano le due bretelle bianche incrociate. Nel mezzo alle bretelle una M di metallo lucido, mentre in testa era d'obbligo portare il fez, un cappello nero con una nappa appesa a un cordoncino e in fronte un piccolo simbolo dorato: la lupa che allatta Romolo e Remo. Anche le bambine di prima e di seconda, le *Figlie della Lupa*, avevano la loro montura. Scarpe con il laccio sulla fiocca, calzettoni bianchi, sottanina scura (blu/nero), camicetta bianca con il ricamo della M sopra i colori della GIL (Gioventù Italiana del Littorio) e un fiocco bianco in testa.

Dalla terza classe si indossava la montura da *Balilla* o da *Giovane italiana*. Per i maschi, al posto del cinturone e delle bretelle c'era al collo un fazzoletto celeste, con le cocche inflatate davanti in un anello con la testa del Duce con l'elmetto. Sul fez, anziché la lupa, l'aquila imperiale. Le bambine avevano la gonna blu pieghettata e invece del fiocco portavano un basco di feltro blu sulle ventitré.

Ogni sabato, appena arrivati davanti la scuola, la maestra ci radunava in fila per due e si saliva in classe cantando *Giovinezza, giovinezza, / primavera di bellezza*. Dopo la consueta preghiera, si ascoltavano le trasmissioni di *La Radio per le scuole*, e si cantavano canzoni inneggianti al Duce e al regime, oppure si leggevano racconti di carattere patriottico ed altre storie edificanti dal libro *Cuore* di De Amicis: *La Piccola vedetta lombarda, Il Tamburino sardo, Garrone il gigante col cuore d'oro, Dagli Appennini alle Ande, Il Piccolo scrivano fiorentino*. Finite le letture, era la volta della ginnastica. Se pioveva o era troppo freddo si faceva in fondo all'aula; se la stagione lo permetteva si andava fuori, in campagna. In fila per due si attraversavano le vie piene di polvere quando la stagione era asciutta e motose dopo che era piovuto, cantando la *Canzone dei Balilla*: “*Fischia il sasso, il nome squilla / del ragazzo di Portoria / e l'intrepido Balilla / sta gigante nella storia*”; e l'*Inno dei Figli della Lupa*: “*Siamo i figli della lupa / dell'Italia il primo fiore / e donato abbiamo il cuore / al suo grande Condottier...*”. Dopo gli esercizi ginnici si scioglievano le righe, e via di tutto d'un fiato sull'argine a fare la corsa campestre. Il ritorno a scuola si faceva in libertà attraverso le prode e i campi di erba medica.

Per stimolare l'intraprendenza e la competizione, spesso venivano indette tra le scuole gare e competizioni a tema. Anche noi a volte si partecipava a concorsi di pittura e ad altre esibizioni o a gare di recitazione. Quando eravamo in terza, venne indetto un concorso di recitazione di poesie fra tutte le classi delle scuole elementari, medie e avviamento del Comune, che si tenne a San Miniato. La maestra scelse me per partecipare alla gara e mi fece imparare una poesia intitolata “*Il moschetto sulla bica*” che diceva così: “*Padre e figlio s'alzan presto: / chi dei due*

sarà più lesto? / L'un la falce appesa al letto / stacca, l'altro il suo moschetto. / L'uno miete, l'altro spara / così a vivere s'impara. / Questa no, non è fatica; / eia! E il grano già s'abbica. / Questa è festa: avanti, avanti! / Laia suona, ecco, di canti. / Sulla bica d'oro schietto / issa il bimbo il suo moschetto. / «Questo, dice il suo pensiero, / questo è il grano dell'Impero»”.

Il giorno fissato per la gara, un sabato, tutti i ragazzi delle scuole del comune si presentarono alla sede della GIL a San Miniato, sotto i chiostri di San Domenico, dove ora è il Museo della Memoria. Di fronte a una commissione, rigorosamente in camicia nera, uno a uno, i ragazzi recitarono la poesia imparata. Io fui tanto bravo che mi classificai primo tra le scuole elementari! Per questo fui inviato a Pisa assieme agli altri vincitori di categoria per la gara provinciale. La maestra mi fece imparare tre poesie e ogni giorno dovevo recitarle davanti alla classe. Finalmente venne il giorno della competizione e la maestra mi disse che se mi facevano scegliere la poesia dovevo dire quella... di cui ora non ricordo il nome. Non ero mai salito su un treno, e a Pisa mi accompagnò mia madre. Stetti tutto il tempo al finestrino a vedere correre i campi, le case, i paesi: non mi raccapazzavo! Successe però che avevamo sbagliato orario e quando si arrivò a Pisa al Giardino Scotto, l'audizione dei ragazzi della provincia era terminata e la commissione stava per andarsene. In fretta e furia mi fecero dire una poesia a piacere, ma dall'emozione non dissi quella che mi aveva consigliato la maestra. E così ignominiosamente finì la mia corsa; altrimenti, chissà, sarei potuto andare a Roma a recitare davanti al Duce in persona!

Avevo appena finito la prima elementare, era il 10 giugno 1940. Non ricordo da chi o come, ma ci fu detto che nel tardo pomeriggio dovevamo andare tutti a San Miniato in piazza dell'Impero, l'attuale piazza del Popolo, perché Mussolini avrebbe parlato a tutta la nazione. Prima delle 18, mi trovavo in piazza dell'Impero gremita di persone in camicia nera, ma anche in abiti normali o da lavoro perché in tanti avevano appositamente smesso di lavorare per venire ad ascoltare il Duce. C'erano pure un bel numero di preti. La gente riempiva anche via Ser Ridolfo e via Augusto Conti, da dove avrebbero potuto ascoltare bene, perché avevano montato degli altoparlanti che diffondevano la voce a distanza: almeno due a forma di imbuto, uscivano dalle finestre del palazzo Cheli-Giannarelli. Io con i miei amici – forse uno era Mario Ciarini – stavamo seduti sulla soglia del portone del palazzo, a fianco dell'attuale farmacia. La gente applaudiva e molto spesso gridava *Duce! Duce! Duce!* Tutto come fosse una festa, una vittoria, uno spettacolo divertente. La mia età non mi permetteva di capire il pericolo che si andava delineando, quando, alle 18 in punto, la voce del Duce proclamò, nell'entusiasmo generale, che l'ora segnata dal destino batteva nel cielo della patria e che la dichiarazione di guerra era già stata consegnata agli ambasciatori di Gran Bretagna e di Francia! Fu per me e per i miei amici una serata di allegria: ce ne fossero state di così divertenti! La festa durò anche dopo la fine del discorso, con la gente che si trattenne a parlare, a cantare e a schiamazzare per le strade di San Miniato fino a buio. Solo a sera tardi, andando in piazzetta del Comune con i vicini di casa a prendere un po' di fresco, ricordo come fosse ora, che mia madre disse: “Nella confusione si sono dimenticati di accendere il faro in Rocca.” Sapemmo poi che non era stata una dimenticanza: con lo scoppio della guerra il faro venne spento, e non fu più riacceso neppure a guerra finita perché i tedeschi il 23 luglio 1944 abbattono la torre e con essa il faro.

Da Roffia a San Miniato

Finita la terza elementare a Roffia, passai alle scuole elementari di San Miniato. La maestra della quarta, tutta maschile, era la signora Ada Capponi, sorella di Ugo, medico veterinario, un pezzo grosso del Fascio sanminiatese. Il clima qui era diverso! A scuola si facevano discorsi sulla patria in guerra, sulla necessità di stare attenti con chi si parlava, e ci raccomandavano di non dire mai male del Duce e del Fascio. E guai a raccattare quello che gli aerei nemici gettavano sui paesi, anche se fossero state caramelle. Invece dell'olio di fegato di merluzzo e della tazza di latte, ci davano la cosiddetta refezione dopo mezzogiorno. Nello stanzone all'ultimo piano c'era il refettorio, un locale con grandi tavoli bianchi e le panche per sedersi, dove alla fine delle lezioni si andava a desinare. Il pranzo consisteva in una ciotola di minestra di fagioli, a volte di verdura o di brodo vegetale, più raramente c'era della carne, con pasta e spesso riso. Per secondo una bella fetta di pane con la marmellata e sempre un frutto di stagione. Una volta nella minestra in brodo col riso c'erano pezzi di cavolfiore. A me toccò un pezzo grosso di cavolfiore, che era un cibo raro in casa nostra, e allora mangiai tutto il riso e il brodo lasciando per ultimo il cavolo come il boccone più prelibato. Che delusione quando lo misi in bocca: era stracotto, una poltiglia!

Spesso la maestra ci faceva sentire la trasmissione *La Radio per la scuola* e a volte ci faceva fare il tema su quello che avevamo ascoltato. Oltre al ricordo nitido di una di queste trasmissioni, conservo ancora il tema e il disegno che la maestra Ada ci aveva fatto fare dopo aver ascoltato un programma sulle rondini. Ecco cosa avevo scritto: "... Ieri l'altro ascoltai la trasmissione delle rondini. Le rondini di primavera fanno il nido e poi covano le uova, quando nascono gli uccellini portano loro da mangiare. Appena sono grandicelli le loro mamme insegnano loro a volare ed anche a parlare nel loro linguaggio. La rondine madre fa Ciccì e gli uccellini rispondono così Ciccò! Non lo so!. E ruzzano e parlano come facciamo noi uomini sulla terra. Le rondini sono uccelli migratori, appena comincia il freddo vanno nei paesi caldi, a primavera ritornano e riempiono l'aria dei loro gridi giocondi. San Miniato 23 Febbraio 1943 XXI E.F" (Fig. 1).

Devo però confessare che nel disegno non ero granché bravo e allora mi feci dare una grossa mano da mio fratello Carlo. La Patria ovunque, anche nel cielo delle rondini! La maestra volle che la cornice attorno al disegno avesse i colori della nostra bandiera, in omaggio dei soldati al fronte (Fig. 2). Molte erano le canzoni che ci insegnava, tutte inneggianti alla guerra, al valore dei soldati, alla grandezza dell'Impero. Alcune già le conoscevo come *La Canzone dei Balilla* o *Giovinchezza*. Altre le imparai a forza di cantarle: *Faccetta Nera*, la *Canzone dei sommergebili*, la *Sagra di Giarabub* ("Colonnello non voglio il pane / dammi il piombo per mio moschetto / C'è la terra del mio sacchetto / che per oggi mi basterà...").

E poi si continuava con il sabato fascista. La mattina non ricordo se andavamo a scuola in montura, però il pomeriggio si doveva andare "vestiti" alla sede della GIL. Da lì, se non c'erano manifestazioni particolari, si andava sul piazzale delle fiere a fare la ginnastica divisi per categoria e sesso. Gli istruttori erano gli avanguardisti oppure i giovani del GUF (Gruppo Universitari Fascisti) che avevano la camicia nera di seta, i pantaloni alla zuava e le fasce ai polpacci. Li comandava un Capo Manipolo che impartiva ordini con urla e minacce. Successe una volta che a uno di questi Capi, di statura piuttosto bassa, sembrò, che gli ordini impartiti all'istruttore non fossero stati eseguiti a dovere, e allora fece l'atto di dargli una

pedata nel sedere. L'istruttore era un giovanottone alto, tanto che il Capo Manipolo, per arrivare col piede dove non avrebbe mai potuto, perse l'equilibrio e finì a terra. Nessuno dei presenti fiatò, ma la soddisfazione fu più che evidente. Anche gli avanguardisti avevano i pantaloni grigioverde e la camicia nera con in testa il fez. Devo dire che molti di quegli istruttori non appena passato il fronte da San Miniato, cambiarono camicia e alcuni poi spergiuravano che quella nera non l'avevano mai portata. A rendere onore al vero, però, di tanto in tanto, spuntano da qualche cassetto delle inequivocabili fotografie.

Molte prove atletiche si concludevano con il Saggio Ginnico (maschile e femminile e per categoria) al campo sportivo di Santa Maria a Fortino, di fronte a tutti i gerarchi e ai capocioni fascisti, agli invitati da parte del PNF e al pubblico civile. Le prove ginniche erano obbligatorie, come la scuola. Se non ci andavi, la prima volta ci passavano sopra. Però, se un ragazzo si assentava una seconda volta, allora veniva inviata una lettera dal Comandante della Coorte alla Direzione della scuola, in modo che avvertisse dell'assenza i genitori del ragazzo! I raduni al campo sportivo cessarono, mi pare, nel 1943/44 quando il terreno fu usato per seminarci il ricino. Lo vedo ancora, il campo tutto verdeggianti di piante alte poco più di un metro con le foglie seghettate e con i frutti a grappoli rossi simili a piccoli ricci di castagno. Dai semi di quei frutti si ricavava l'olio che, in regime autarchico, era utilizzato per fare il sapone (allora a razionato), per lubrificare gli ingranaggi dei macchinari, per fabbricare vernici e per cento altri usi, non ultimo quello di *purgare* gli antifascisti durante le spedizioni punitive.

In estate c'erano i campi solari, che qui a San Miniato, si facevano alla Villa Antonini, attuale Caserma della Compagnia dei Carabinieri. Non ricordo in quale anno incominciarono e se durarono per più anni. Di sicuro ricordo quello a cui presi parte. Forse fu l'estate del 1942 o 1943. In dotazione ci davano un cappellino, una maglietta bianca, pantaloncini corti neri e scarpe da ginnastica. Ogni mattina, dopo l'alzabandiera, si facevano la colazione e gli esercizi ginnici: flessioni, torsioni, saltelli a gambe divaricate e altri ancora. Poi veniva il momento della terapia solare. Siccome il terreno era ghiaioso, ci si stendeva a prendere il sole su delle stuoie, con solo i pantaloncini e il cappellino per proteggere la testa. Al termine si andava a fare la doccia, tutti nudi, con le assistenti che ci insaponavano e ci asciugavano. Di tutte le assistenti (credo fossero maestre) io ricordo Paolina Neri, che era la responsabile della mia squadra, cui ci si rivolgeva per qualsiasi necessità. Dopo il pranzo ci facevano fare un riposino sulle brandine e poi finivamo il pomeriggio con giochi liberi: rimpiazzino, rubabandiera e canti, ovviamente di regime. Con l'ammainabandiera finiva la nostra giornata al campo solare e si ritornava ognuno a casa nostra, a piedi, come eravamo venuti. E così tutti i giorni, escluso la domenica, per due settimane, quanto durava un turno. Non ricordo se erano riservati dei turni anche alle bambine o se fossero solo per i figli della lupa e i balilla.

L'ultimo anno delle elementari cominciò subito con un clima nuovo rispetto alla conclusione dell'anno precedente: l'infatuazione fascista era cambiata! Il maestro Mario Zucchelli, poi esimio grecista, si occupava e preoccupava soprattutto di insegnarci le materie di studio, senza mischiarci troppa cultura di regime. Durante l'estate, il 25 luglio, il re aveva destituito Mussolini, e l'8 settembre, una data di poco precedente i primi giorni di scuola, era stato firmato l'armistizio con gli Anglo-Americani, l'esercito era stato sciolto e i soldati tornavano tutti a casa.

Mi pare che non si andasse più alla GIL per il sabato fascista. Forse perché il PNF non c'era più ed a fine settembre era stata fondata la Repubblica Sociale Italiana nell'Italia occupata dai Tedeschi.

Nell'anno scolastico 1943/44 però, tutte le classi quinte del plesso, maschili e femminili, venivano spesso radunate nel refettorio per imparare nuove canzoni. Una di queste, era di origine tedesca: *Lilì Marleen*. Cominciava così: “*Tutte le sere / sotto quel fanal / presso la caserma / ti stavo ad aspettar.*”. Una canzone d'amore lenta e triste, ma ce la facevano cantare in omaggio ai Tedeschi che erano venuti ad aiutarci – ci dicevano - contro i nemici americani e inglesi.

Dall'autunno del '43 cominciarono i bombardamenti delle città e dei ponti vicino a San Miniato: quello della Motta a Marcignana, quello di Fucecchio e quello della ferrovia a Isola. La collina e il centro storico parevano sicuri e perciò dai paesi e dalle città bombardate (Pisa, Pontedera, Empoli e Livorno specialmente) arrivarono molti sfollati. A scuola, i figli di questi furono integrati con noi, tanto che la nostra classe arrivò a contare oltre 40 alunni, fra cui un bel numero di pluriripetenti. Accanto a casa nostra venne ad abitare una famiglia di livornesi. La madre si chiamava Cecilia ed aveva tre figli giovani. Questa donna non sapeva come sfamarli, perché la tessera annonaria non le bastava. Senza perdersi d'animo lei ogni mattina partiva con una valigia vuota e andava con il treno verso Livorno o verso Firenze. Quasi ogni giorno i treni venivano mitragliati, si fermavano e i passeggeri dovevano scendere. Lei rimaneva sul treno da sola, scorreva tutti gli scompartimenti e quando adocchiava una valigia di cui era certa fosse piena di qualcosa di utilizzabile, lasciava la sua e prendeva quella. Ci trovava sempre qualcosa: spesso roba da mangiare, a volte vestiario. Se si trattava di cibo, tornata a San Miniato apparecchiava una cena abbondante e chiamava anche noi a parteciparvi, perché mia madre spesso gli allungava qualche filino di pane.

Come quella volta che Cecilia tornò tutta euforica da uno dei suoi viaggi, canticchiando. Nella valigia aveva trovato un sacchetto pieno di fagioli cannellini e una bottiglia d'olio di oliva. “Stasera – disse alla mia mamma – si mangia fagioli a strippapelle”. Ci mise una serata intera a far bollire il paiolo dove ruzzolavano i cannellini insaporiti con spicchi d'aglio e rametti di salvia. Si era una bella tavola intorno a quel pentolone dove Cecilia aveva rovesciato il paiolo dei fagioli e versato tutta la bottiglia dell'olio: “Di chi uno ne gode, tutti i dì non stenta” sentenziò Cecilia sedendosi a capotavola.

Era davvero una lotta per la sopravvivenza. Noi però eravamo fortunati, il pane non ci mancava! Lo zio prete di Roffia, don Lionello Benvenuti, via via ci faceva arrivare dei sacchetti di farina con cui la mia mamma faceva quattro o cinque scole di pane che portavamo a cuocere nottetempo al forno della Pippotta, a Pancole, vicino al ricovero. C'era il coprifuoco e ci voleva prudenza. Facevamo così: io andavo avanti rasente i muri e, quando non vedevo nessuno e la via era libera, facevo cenno al babbo di venire avanti con la tavola del pane sulle spalle. Tappa dopo tappa, si arrivava al forno, e allo stesso modo si ritornava dopo la cottura.

Il passaggio del fronte

Con la primavera, le incursioni aeree si intensificarono, e quindi appena suonava la sirena si doveva lasciare l'edificio scolastico e precipitarsi fuori. La nostra classe infilava giù per il vicolo di Gargozzi, a fianco della scuola, e si fermava in

fondo, sul muricciolo. Qualcuno dei più grandi, aspettando il fine allarme, fumava le vitalbe. Succedeva anche che in classe, qualche ripetente di 13 o 14 anni, se non aveva più voglia di stare a scuola, si mettesse a fare il verso della sirena con le mani alla bocca... e allora tutti via di gran carriera in Gargozzi! Il maestro ci urlava dietro che non era vero nulla, che non c'era nessun allarme, ma noi via di corsa giù per lo sdruciollo, che non ci pareva vero di uscire dalla scuola! Il maestro, affacciato alla finestra che dava sul vicolo, ci chiamava per rientrare e spesso i ragazzi della borghesia cittadina gli obbedivano, e anch'io per la verità. Quelli grandi invece prendevano i vicoli e andavano a casa.

Persino la pagella era uno strumento di propaganda (Fig. 3). Aveva un frontespizio dalle linee futuriste, con immagini di regime e l'acronimo del fascio, PNF, sui cui noi bambini si scherzava dicendo, nel giorno in cui ce le consegnavano, che ci davano Pane, Noce e Fichiseccchi! Nel '44, l'anno scolastico finì mi pare a maggio e fummo tutti promossi senza esami. Il fronte si avvicinava, ma per il momento non potevamo immaginare la rovina e la distruzione che stavano per caderci addosso. Eravamo ragazzi, percepiamo un pericolo diffuso, questo sì, ed eravamo meno smaniosi di ruzzare o di allontanarci da casa. Spesso si andava alla Madonnina del Riposo a vedere i bombardamenti su Empoli, come fosse uno spettacolo. Oppure la notte correavamo sul prato del duomo a vedere cadere i bengala su Pontedera e su Pisa e a sentire gli schianti dei bombardamenti. Era rischioso, perché vigevo il coprifuoco e già alle sette, in pieno giorno, si doveva stare chiusi in casa. Se passava la ronda dei *polizei* (così la gente chiamava i membri del corpo degli italiani collaboratori dei Tedeschi, inquadrati nella *Ordnungs-Polizei*), ti portavano alla Casa del Fascio, in quello che oggi è palazzo Piccolo!

Si era già vicini all'estate e stare chiusi in casa la sera era un gran sacrificio. Noi avevamo cambiato casa e s'era tornati al numero 52 di via Umberto I (oggi via Rondoni) dove attualmente c'è un terrazzino al pianterreno. La casa aveva anche una finestra che dava in quella che oggi è via Del Bravo, e quindi si poteva vedere quasi tutta la piazza Buonaparte. I polizei non volevano neppure che si stesse affacciati alle finestre a frescheggiare e a parlare da finestra a finestra, ma la gente se ne fregava e stava ugualmente a prendere aria chiacchierando.

Una sera, giù sulla piazza, i polizei cominciarono a sbraitare verso chi stava affacciato a prendere il fresco, intimando di andare dentro e di chiudere le finestre, quando all'improvviso partì una pernacchia talmente rumorosa e prolungata che la sentimmo tutti, scoppiando a ridere! Forse era stato qualcuno che abitava nel palazzo Buonaparte, dov'è la lapide che ricorda la visita di Napoleone a San Miniato. I polizei s'incattivirono e cominciarono a battere il calcio dei fucili contro il portone del palazzo e a sparare verso le finestre, ma fu tutto inutile. Allora si radunarono davanti alla chiesa di San Rocco, per ripararsi, e uno di loro tirò fuori dalle giberne una bomba a mano con l'idea di lanciarla contro il portone della casa presa di mira. Forse sbagliò a contare prima del lancio, forse la bomba era difettosa... Sta di fatto che l'ordigno gli scoppiò in mano, troncandogli di netto un braccio poco sopra il polso! I polizei, tutti impauriti, soccorsero immediatamente il camerata ferito e lo portarono a braccia all'ospedale, in fondo alla strada. Tutto questo tra le grida di gioia, le risate e gli applausi di quelli che avevano assistito dalle finestre.

Capitava anche che durante il coprifuoco girassero pattuglie tedesche alla ricerca di cibo. Siccome trovavano tutto chiuso, si accanivano contro le saracine-

sche e le porte, urlando e minacciando. Una sera, in casa eravamo solo io e mia madre. I tedeschi, risalendo via Del Bravo, urlavano, danneggiando le porte. La mia mamma, impaurita che arrivassero anche da noi, voleva farmi star sveglio; ma io, stanco morto per una giornata tutta a zozzo, appena aperti gli occhi, mi riaddormentavo con grande angoscia della povera donna. Aveva paura che se fossero entrati in casa avrebbero potuto abusare di lei. Aveva ancora un aspetto giovanile ed era molto bella, nonostante avesse più di 40 anni. Meno male che i Tedeschi, arrivati in Sant'Andrea, presero viale Umberto Pontanari (oggi viale Matteotti) e calarono verso La Scala.

Erano giorni quelli in cui capitava di tutto!

Almeno in due occasioni i Tedeschi invece di saccheggiare, portarono roba da loro rubata per barattarla con la gente di San Miniato. In uno di quei pomeriggi nei quali si stava tutti per strada come a farci coraggio a vicenda, in attesa di lasciare le case per il rifugio, arrivò in Sant'Andrea un camion tedesco carico di *gropponi* di cuoio predati in qualche conca giù al piano, e i soldati li davano a tutti in cambio di qualsiasi cosa e anche gratis. Mia madre fu lesta ad accaparrarsi un grosso groppone di cuoio ben conciato che ci servì per qualche anno a risolarci le scarpe. Un'altra volta i Tedeschi arrivarono con un carico di vitelli. Le bestie erano molto agitate, al punto che un bel vitello saltò giù dal camion e venne preso dalla gente in strada. Lo misero nella stalla del Bianchi. in fondo ai piedi della salita di San Francesco. Che fine abbia fatto non so dirlo.

Un paio di giorni dopo dovemmo correre per la prima volta nel rifugio per l'arrivo del fronte bellico.

Sarà stato verso la fine della primavera, che una notte si sentì una grossa deflagrazione nella valle di Gargozzi, nella zona sotto gli orti delle monache di San Paolo. Non era mai successo nulla che facesse temere un bombardamento aereo su San Miniato, per cui quello scoppio fu interpretato come un avviso che da lì a poco il colle sarebbe stata bombardato. Fu tutto un passaparola, e la gente uscì di casa. Si formarono gruppi un po' ovunque nello Scioa, decisi a lasciare San Miniato. Una fiumana di persone, donne, uomini e bambini si incamminarono verso il Convento dei Cappuccini, sicuri di essere ospitati. Anche noi, i miei genitori e mio fratello Carlo, che aveva lasciato il servizio militare dopo l'8 settembre e che non intendeva tirarsi su dal letto, fu costretto da mia madre a venire col resto della famiglia. I frati ci accolsero in chiesa e nelle stanze adiacenti in attesa del bombardamento. Mio fratello per un po' stette lì con noi, poi decise di tornare a dormire a casa, sicuro che non sarebbe successo nulla. Infatti, sul far del giorno, tutti riprendemmo mezzo assonnati la via di casa. Si seppe, poi, che un aeroplano solitario in avaria, per alleggerirsi del peso aveva sganciato uno spezzone incendiario, in piena campagna, proprio in Gargozzi, dove non c'erano abitazioni.

Siamo a luglio, e il fronte è ormai vicino. Le incursioni erano cosa di tutti i giorni, ed io, appena sentivo la sirena, scappavo di casa e correvo nella valle di Calvano con mia madre che mi seguiva in affanno. Spesso vedevo i caccia sganciare le bombe sulla ferrovia: da sotto la pancia dell'aereo si staccavano due bombe appaiate, come se fossero due bottiglie, che andavano a scoppiare verso Isola, al ponte della ferrovia... però non l'hanno mai colpito in pieno. L'arrivo del fronte sulle nostre colline, a metà luglio '44, produsse prima la distruzione di mezza San Miniato da parte dei Tedeschi che minarono case e palazzi, poi l'ecidio del Duomo e l'abbattimento della torre di Federico II... Infine arrivarono

gli Americani!

Il fronte impiegò una quarantina di giorni a passare sulle nostre vite. Prima le cannonate americane che arrivavano da Sud-Ovest, tra Bucciano e Montopoli, dopo quelle tedesche, dalla riva dell'Arno. Io e i miei amici sfollati nel convento di San Francesco avevamo imparato le ore in cui i tedeschi facevano fuoco su San Miniato. Poche cannonate sparate qua e là. Negli intervalli, correvamo giù nella valle di Calvano o in quella di Cencione a far razzia di frutta, ché quell'anno ce ne fu in abbondanza. Se per caso i tedeschi cambiavano orario e le cannonate ci prendevano in campagna, ci si buttava nelle fosse e, riparandosi da una fossa all'altra, si cercava di arrivare sani e salvi al Convento. Furono giorni e giorni di paura, ma la nostra incoscienza di bambini ce li fece vivere anche come un tempo di grande divertimento. Poi, col 1 settembre la guerra qui da noi finì.

Poco prima dell'arrivo del fronte, i poliziotti erano spariti di circolazione. Uno andò a Toiano di Palaia e tornò dopo alcuni anni. Finì a fare il sacrestano in Duomo. Ricordo che una volta ero capitato a casa sua, sarà stata la primavera del '44, e in cima di scala c'era una gigantografia di Mussolini, con una grande scritta in nero: *Vincere*. Alcuni rimasero, a badare i moschetti della GIL e dopo poco passarono a vendere *l'Unità* casa per casa. I Turini, i Pellicini, il prof. Novi, Commissario del Fascio, e diversi altri fascisti lasciarono la Città, senza farvi più ritorno. Solo i figli continuarono a frequentare San Miniato. Ci furono anche degli internati nel campo di concentramento di Coltano, vicino Pisa. Diverso trattamento fu riservato a Ugo Capponi, fascista della prima ora e pluridecorato tenente del 3° Reggimento "Frecce Nere" nella guerra di Spagna. Contro di lui non ci furono atti di violenza o ritorsioni, forse per essere riuscito a far liberare i 12 ostaggi civili catturati dai Tedeschi a La Catena, per rappresaglia dopo l'uccisione di un loro camerata per mano dei partigiani.

Qualche giorno dopo la liberazione della città, i partigiani si misero a dare la caccia alle ragazze e alle donne che avevano avuto simpatie con i tedeschi o che erano fasciste, tagliando loro i capelli in pubblico (Fig. 4). Anche nel rifugio di San Francesco, tra gli schiamazzi della gente, furono rapate alcune donne, tra cui mia zia Beppa. Lei non aveva nulla da rimproverarsi, ma fu messa alla berlina perché era la sorella del prete di Roffia, Don Lionello Benvenuti, che i partigiani, Emilio Baglioni, sindaco, e il maggiore Torquato Salvadori, fecero allontanare dalla sua parrocchia di Roffia perché aveva avuto simpatie fasciste ed era amico del Prof. Novi, con cui era stato insieme alcuni anni in seminario. Fu trasferito a Cevoli, presso Lari (Fig. 5).

Anch'io, nell'autunno di quell'anno, andai a Cevoli con mia madre perché la nostra casa era stata gravemente danneggiata dalle mine e dalle cannonate americane cadute su San Miniato. Fu un distacco penoso dover lasciare gli amici, il babbo e gli altri familiari, ma fu fecondo di nuove conoscenze e amicizie e soprattutto trovai un ambiente non devastato dalla guerra come San Miniato e dove la vita scorreva quasi normalmente. Lì mi preparai agli esami di ammissione alla scuola media sostenendoli nel giugno 1945, presso l'Istituto parificato "SS. Crocifisso" di Lari.

Poi, la scuola media, e ... l'adolescenza!

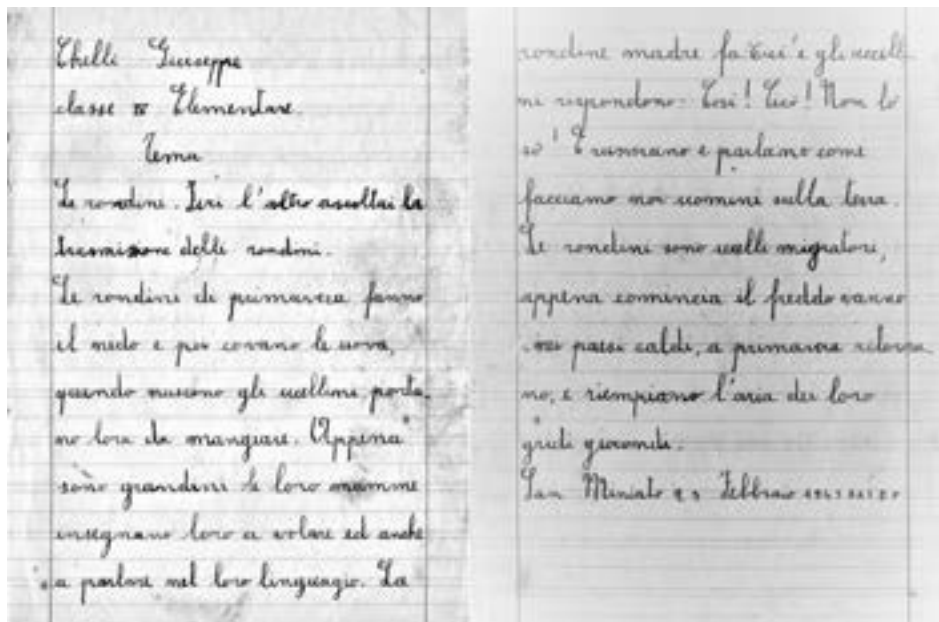


Fig. 1 – Il tema sulle rondini scritto da Giuseppe Chelli, IV elementare, nel Febbraio 1943.



Fig. 2 – Il disegno con cui il fratello Carlo aveva illustrato il tema di Giuseppe Chelli.



Fig. 3 – Una delle pagelle del periodo bellico, con i simboli della propaganda fascista.



Fig. 4 – I partigiani rapano le donne ritenute collaboratrici dei Tedeschi, in piazza Santa Caterina, alla fine di luglio del '44.



Fig. 5 – La pagina del diario di don Lionello Benvenuti, in cui il sacerdote annota il colloquio con Monsignor Rosati a proposito della lettera del prof. Baglioni e del maggiore Salvadori in cui si chiedeva la sua rimozione da Roffia.

Ricordi di una bambina nel 1944

PIERA CHELI

Una mattina dei primi di luglio 1944 (avevo sei anni) scesi in Piazza del Popolo e mi trovai davanti agli occhi una schiera enorme di carri armati tedeschi. Subito spaventata tornai su in casa.

Nel luglio 1944 eravamo alloggiati da qualche tempo nei sotterranei (chiamati cripta di Sant'Urbano) della chiesa di Santa Maria Assunta e di San Genesio, detta anche di San Domenico, oltre a me, Paola mia sorella gemella, mio fratello Amerigo, mia madre Olga, e i nonni paterni Alfredo Cheli e Luisa Ceccherelli.

Mia sorella Paola ricorda come me quel giorno. La mattina del 22 luglio i soldati tedeschi ci fecero salire in chiesa con tante altre persone, puntandoci alle spalle i fucili. Ricordo che eravamo nelle prime panche a sinistra. Nostro padre non c'era. Era tornato dall'Africa l'anno precedente. Probabilmente era nella sua farmacia. I tedeschi sorvegliavano tutti con i fucili spianati, e andavano su e giù nella navata centrale. Io ero terrorizzata dai loro visi cattivi. A un certo punto fecero uscire dalle panche alcune persone, compresi i miei nonni, e li radunarono in sagrestia. Mia nonna ci ha sempre raccontato che i tedeschi per un po' li lasciarono soli. Allora lei disse al marito: «Alfredo, torniamo dall'Olga e non lasciamola sola con i bambini». Dalla porta che conduceva in sagrestia infatti ricordo che uscirono i miei nonni, camminarono lentamente e si rimisero nel loro posto accanto a Olga. Così non furono trasferiti nel duomo di S. Miniato insieme alle altre persone che erano in sagrestia. E si salvarono. Perché poco dopo alle 10 in duomo avvenne la terribile esplosione che causò 55 vittime.

*

Mio padre aveva rischiato la vita più volte in Africa, dove aveva combattuto (ottenendo due croci al valore) fino alla terribile battaglia di El Alamein. Ma rischiò la vita anche a San Miniato durante l'occupazione tedesca. Raccontava spesso che un giorno andò a pranzo nella località chiamata Cappuccini da alcuni contadini. Si trattenne da loro molte ore. Alcuni militari tedeschi lo attendevano fuori per ucciderlo, lo sospettavano di connivenza con i partigiani (con i quali era effettivamente in contatto), dal momento che conosceva il tedesco e quindi poteva rivelare qualcosa dell'esercito occupante. Visto che mio padre non usciva mai, per sua fortuna se ne andarono. Così raccontarono alcuni sanminiatesi che passavano di lì e vedevano sempre i tedeschi con le armi spianate.

*

I tedeschi lasciarono San Miniato il 23 luglio 1944.
Alcune case del centro storico furono minate il 20 e 21 luglio 1944 dai te-

deschi in ritirata: Piazza del Popolo (allora Piazza dell'Impero) fu ridotta ad un cumulo di rovine. La nostra casa, al n. 21, non fu minata: le mine eono poste dai soldati polacchi al servizio dei tedeschi. Con i tedeschi c'erano infatti soldati ucraini, polacchi, mongoli. Mia sorella ed io avevamo fatto amicizia appunto con soldati polacchi, che tenevano una trincea nella valle di Cencione, dietro la nostra casa. Quando ricevettero l'ordine di minare la nostra casa, dissero: No, questa è la casa delle gemelline, non la miniamo, e così fu salvata. Ho negli occhi la disperazione di Marisa Gori e della sua famiglia, cioè suo padre Masino, sua madre Beppa e suo fratello Vittorio, che erano in Sant'Urbano con noi, quando seppero che la loro casa era distrutta. Per qualche tempo tutta la famiglia Gori fu ospitata in casa nostra ed io e mia sorella Paola eravamo felicissime di averli con noi, perché i Gori erano amici estremamente affettuosi. Non solo le case distruggevano, uccidevano anche le persone: ricordo ancora le urla di dolore della signora Rossi (anche lei era in Sant'Urbano col suo bambino piccino), quando seppe che suo marito era stato ucciso dai tedeschi.

*

Nel luglio 1944, dopo l'esplosione avvenuta nel duomo, con la mia famiglia ci rifugiammo insieme ad altri sanminiatesi a Collegalli per salvarci dalla guerra e dall'occupazione tedesca. Durante il viaggio a piedi verso Collegalli passavano aerei che bombardavano, ci si rifugiava nei fossi ai lati della strada. Rimanemmo là qualche mese: fummo accolti nella villa dei Burgisser, amici di nostro padre che erano tornati nel loro paese, la Svizzera; era rimasto lì il loro giovane amministratore, di nome Weber. Nella villa c'era un parco con tanti grandi vasi di limoni; per gioco mia sorella Paola ed io riempiamo i vasi con semi di cocomero. Dopo nacquero in quei vasi tanti bei cocomeri con stupore dell'amministratore, che poi ci rimproverò, perché, secondo lui, i limoni avevano molto sofferto.

*

Il 24 luglio 1944 a San Miniato arrivarono finalmente i soldati americani. Noi bambine andavamo a chiedere loro caramelle e cioccolate. Facemmo anche amicizia con uno dei soldati, di nome Andrea. I soldati alla sera andavano a ballare con ragazze di San Miniato in uno stanzone sotto i chiostri contigui alla chiesa di San Domenico. Una nostra conoscente, più grande di noi di 13 anni, strinse amicizia con un soldato di nome Andrea. Qualche anno dopo andò a trovarlo negli Stati Uniti; in casa sua nel salotto su un mobile vide una foto di lui con noi gemelline a San Miniato: la teneva tra i ricordi di guerra.

*

Subito dopo la guerra in casa non arrivava l'acqua corrente, perché gli acquedotti erano stati gravemente danneggiati dai tedeschi; si scendeva giù di casa e si faceva la fila alla fontanella in cima di Piazza del Popolo, munite di secchi. Un giorno mia sorella ed io andammo come ogni giorno a metterci in coda alla fontana, ma ebbi un'idea per evitare la fila. Avevo un fiasco pieno d'acqua e lo rovesciai in terra dicendo una cosa non vera alle molte donne e uomini che erano

davanti a noi in attesa: "Sul piazzale (dei giardini pubblici) c'è una fontanella che butta forte!". Tutti corsero sul piazzale e noi due allora riempiamo i nostri secchi e ci avviammo subito verso casa. Ma mentre stavamo chiudendo il portone tornavano le persone che erano andate al piazzale, ci videro e ci lanciarono impropri, anche perché avevano perso i loro posti nella coda.

*

Nostro zio Arrigo Cheli, militare di carriera, partecipò sia alla guerra per la conquista dell'Etiopia sia alla seconda guerra mondiale. Fu preso prigioniero dagli inglesi e portato in India, dove rimase sette anni. Noi suoi nipoti non avevamo avuto il tempo di conoscerlo e attendevamo con curiosità e ansia il suo ritorno per poterlo finalmente vedere. Quando avevo dieci anni un giorno suonò il campanello della porta di casa, aprii, era lui, bello, in divisa. Rimasi senza parole per l'emozione. Mi abbracciò.



Paola e Piera Cheli nel giorno della prima comunione.



Paola e Piera Cheli con Marisa Gori a Pisa.



Piera, Amerigo e Paola Cheli al mare dopo la guerra.



La nonna Luisa Ceccherelli e il figlio Arrigo Cheli dopo la guerra.



Vita dell'Accademia nell'anno 2021

Alfredo Cheli, marito di Luisa, poco dopo la guerra.

ACCADEMIA DEGLI EUTELETI DELLA CITTÀ DI SAN MINIATO
COMPOSIZIONE DELLE CARICHE SOCIALI

Il Consiglio Direttivo risulta per l'anno 2021 composto da:

Saverio Mecca	Presidente
Maria Grazia Messerini	Vice Presidente
Bruno Bellucci	Segretario
Francesco Fiumalbi	Vice Segretario
Alberto Falaschi	Tesoriere
Anna Alessi (1 gennaio-30 aprile)	Consigliere
Lucia Catarcioni	Consigliere
Alexander Carmine Di Bartolo	Consigliere
Riccardo Gucci	Consigliere
Luca Macchi	Consigliere
Rossano Nistri (1 maggio-31 dicembre)	Consigliere
Roberta Roani	Consigliere

Tutti i componenti del Consiglio Direttivo non percepiscono alcun compenso derivante dalle cariche in seno all'Accademia.

*Il Presidente dell'Accademia degli Euteleti di San Miniato
Prof. Saverio Mecca*

ACCADEMIA DEGLI EUTELETI
DELLA CITTÀ DI SAN MINIATO

SOCI ONORARI

Cristina Acidini	Antonio Guicciardini Salini
Alessandro Bandini	Francesco Gurrieri
Luigi Bernini	Lino Lensi
Igino Bonechi	Alfonso Lippi
Giuseppe Roberto Burgio	Romani Masoni
Giovanni Cipriani	Andrea Migliavacca
Marco Fagioli	Morello Morelli
Crescenzo Franci	Giorgio Rondini
Angelo Frosini	Salvatore Settis
Vittorio Gabbanini	Mario Sladoyevich
Renzo Gamucci	Fausto Tardelli
Eugenio Giani	Paolo Taviani
Franco Giannoni	Alberto Vierucci
Simone Giglioli	Luigi Zangheri
Giorgio Giolli	

SOCI ORDINARI

Anna Alessi	Isabella Gagliardi
Adriana Banella	Antonio Galanti
Bruno Bellucci	Riccardo Gucci
Piero Bruschi	Luigi Latini
Federico Cantini	Luca Macchi
Lucia Catarcioni	Andrea Mancini
Giovanni Conforti	Saverio Mecca
Andrea Cristiani	Maria Grazia Messerini
Antonia D'Aniello	Rossano Nistri
Alexander Carmine Di Bartolo	Anna Padoa Rizzo
Francesco Dini	Roberta Roani
Alberto Falaschi	Renzo Rossi
Maria Fancelli	Francesco Salvestrini
Francesco Fiumalbi	Andrea Vanni Desideri
Marzio Gabbanini	

SOCI CORRISPONDENTI

Amedeo Alpi	Susanna Cerri
Carlo Baccetti	Amerigo Cheli
Lorenzo Bacci	Giuseppe Chelli
Massimo Bacchereti	Andrea Ciarini
Renato Baldi	Ruffo Ciucci
Pierluigi Ballini	Giovanni Coppola
Antonio Baroncini	Francesca Romana Dani
Carlo Baroni	Luca Danti
Nicola Baronti	Giuseppe De Juliis
Riccardo Belcari	Giuseppe De Luca
Giuseppe Bellandi	Andrea De Marchi
Gianluca Belli	Angelo Fabrizi
Antonio Bellucci	Anna Falchi
Silvia Benassai	Michele Feo
Giovanni Benelli	Alice Fiaschi
Giacomo Benvenuti	Ludovica Fiaschi
Virginia Benvenuti	Michele Fiaschi
Maria Pia Bertagnolli	Marco Fioravanti
Antonella Bertini	Delio Fiordispina
Emilio Bertini	Maria Antonietta Frosini
Daniela Bianconi	Antonio Galli
Francesco Biron	Vincenza Galli Angelini
Claudio Biscarini	Laura Galoppini
Stefano Boddi	Graziano Ghinassi
Roberto Boldrini	Alice Giani
Adolfo Bucalossi	Aldo Giannarelli
Alfredo Bucalossi	Benedetta Giugni
Claudia Maria Bucelli	Simone Giugni
Adriano Buggiani	Ezio Giunti
Susanna Caccia	Andrea Gozzini
Mario Caciagli	Sergio Gronchi
Fabio Calugi	Alessio Guardini
Johara Camilletti	Anna Lambertini
Francesco Campigli	Lamia Hadda
Daniela Cancherini	Renzo Lapi
Andrea Capecchi	Carlo Lapucci
Rosario Casillo	Marco La Rosa
Mattia Catarcioni	Silvia Lensi
Costantino Ceccanti	Pier Giuseppe Leo
	Giuseppe Lotti

Luca Lupi
 Pier Luigi Luti
 Fabrizio Mandorlini
 Rosalia Mannu Tolu
 Emilia Marcori
 Claudia Massi
 Tessa Matteini
 Rita Mazzei
 Patrizia Mello
 Luca Menichetti
 Giovanni Meozzi
 Giulia Micera
 Nicola Micieli
 Paolo Morelli
 Barbara Mori
 Eugenio Murralli
 Maria Grazia Napoli
 Lucia Nacci
 Masao Noguchi
 Costanza Pacini
 Franco Paliaga
 Valentino Pancanti
 Manuela Parentini
 Ettore Parmeggiani
 Barbara Pasqualetti
 Rossano Pazzagli
 Ernesta Pellegrini
 Valfredo Pellegrini
 Carla Pieri
 Alfiero Petreni
 Susanna Pietrosanti
 Davide Provenzano
 Stefano Renzoni
 Francesco Ricciarelli
 Graziana Rocchi Giannoni
 Gianfranco Rossi
 Giuseppe Rossi
 Francesca Ruta
 Lucilla Sacc.
 Sandro Saccuti
 Fausto Sacerdote

Giulio Santini
 Alessandra Scappini
 Anna Scattigno
 Fabio Sottili
 Maria Donata Spadolini
 Ferruzzi
 Bruno Spagli
 Luigi Spezia
 Matteo Squicciarini
 Piero Taddeini
 Maria Grazia Tampieri
 Maddalena Tani
 Paolo Tinghi
 Varo Tinghi
 Aldemaro Toni
 Denise Ulivieri
 Valerio Valori
 Daniele Vergari
 Edoardo Villani
 Cesare Viviani
 Marcello Viviani
 Claudia Weber Saglam
 Emiliano Zucchelli

SOCI BENEMERITI
 Franco Frulli
 Lodovico Inghirami
 Rodolfo Panarella
 Ilvano Vannozzi

SOCI DECEDUTI
 Mario Rossi Locci

Il Presidente
 dell'Accademia degli Euteleti di San Miniato
Prof. Saverio Mecca

Le attività dell'Accademia degli Euteleti che già negli ultimi anni hanno dovuto confrontarsi con una forte riduzione delle risorse provenienti dalle istituzioni, sono state limitate dalla pandemia Covid19, ma le sue scelte fondamentali sono state mantenute:

- il Bollettino che raccoglie contributi di ricercatori e studiosi soci e non soci dell'Accademia su temi articolati dalle scienze fisiche alle scienze umane, alla storia e all'arte. Il Bollettino si conferma come uno dei più prestigiosi contributi al dibattito culturale del Valdarno e della Toscana;
- le mostre di arte, dalla pittura alla scultura, la grafica, la fotografia. La mostra di opere di Rossano Nistri è stata posticipata all'estate 2022 e altrettanto la relativa pubblicazione del catalogo che andrà ad arricchire la collana "Le mostre dell'Accademia";
- il sostegno e cooperazione con altre istituzioni e associazioni presenti nel territorio mediante la condivisione di progetti e la messa disposizione della sede rinnovata e adeguata tecnicamente per lo sviluppo di mostre, seminari, convegni e conferenze.
- il rinnovamento dei soci componenti il consiglio, i soci ordinari e corrispondenti dell'Accademia;
- la gestione del sito web dell'Accademia;
- il mantenimento delle attrezzature e degli arredi;
- l'adesione al Sistema Museale di San Miniato.

Le attività sopra riassunte sono state rese possibili utilizzando in pieno le risorse economiche sia quelle provenienti dai contributi del Ministero della Cultura e dalla Fondazione Cassa di Risparmio di San Miniato che dai Soci dell'Accademia.

La continuità della attività nei prossimi anni dell'Accademia richiederà risorse adeguate, anche se modeste, integrate dall'impegno, dal lavoro e da contributo volontario di tutti i soci, che per quanto generoso non potrà essere sufficiente.

Rivolgiamo un appello affinché da parte delle Istituzioni Pubbliche del territorio e della Fondazione Cassa di Risparmio di San Miniato si possano assicurare le risorse necessarie affinché l'Accademia possa continuare ad operare nella necessaria autonomia e libertà nell'interesse della comunità.

ATTIVITÀ DELL'ACCADEMIA DEGLI EUTELETI DI SAN MINIATO NELL'ANNO 2021

L'Accademia degli Euteleti ha perseguito il suo fine statutario di “attuare iniziative e di lavori per la promozione degli studi letterari, storici, scientifici ed artistici”. Le attività si sono quindi articolate, pur nelle limitazioni indotte dalla pandemia, in:

- promozione della cultura mediante la redazione, la pubblicazione e la diffusione del Bollettino dell'Accademia con periodicità annuale, e di altre opere a stampa;
- organizzazione delle Mostre dell'Accademia
- organizzazione di Conferenze, progetti e iniziative nel campo degli studi letterari, storici, scientifici ed artistici;
- attività di cura, conservazione e valorizzazione del patrimonio librario, archivistico e artistico dell'Accademia a beneficio degli studiosi e della comunità.

L'Assemblea dei Soci Ordinari nella seduta Gennaio 2021 ha approvato il Bilancio consuntivo dell'anno 2020, il Bilancio preventivo dell'anno 2021, il Programma delle attività per l'anno 2021 e il Programma delle attività per il triennio 2021-2023.

Incontri dell'Accademia

Gli incontri dell'Accademia sono stati sospesi per l'intero anno 2021

Sabato 11 dicembre 2021

Saverio Mecca

Ore 17,30

presentazione e diffusione del Bollettino n° 88 - anno 2021

Ore 18,00

Carlo Francini Ufficio Firenze Patrimonio Mondiale e rapporti con UNESCO del Comune di Firenze

75 anni di UNESCO e la Toscana Patrimonio Mondiale. Obiettivi raggiunti e sfide future Mostre dell'Accademia

Mostre dell'Accademia

Le mostre dell'Accademia sono state sospese

Pubblicazioni

Bollettino dell'Accademia n° 88-2021

La pubblicazione del Bollettino n. 88 ha avuto luogo Sabato 11 dicembre 2021 presso la sede della Fondazione Cassa di Risparmio di San Miniato, Palazzo Grifoni, Piazza Grifoni 12, San Miniato.

Cura, conservazione e valorizzazione della Biblioteca e del patrimonio archivistico e artistico

Con nostro rammarico il progetto di completamento della catalogazione su supporto informatico del patrimonio librario per la ricerca e la consultazione anche via Web del Catalogo della Biblioteca dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato anche per il 2021 è rimasto sospeso in quanto non ha ricevuto il contributo atteso. Il progetto di completamento della catalogazione sarà ripresentato nell'anno 2022 per poter mettere a disposizione della comunità e dei ricercatori l'importante archivio dell'Accademia.

Per l'insufficienza dei contributi ricevuti non si è avviato il completamento dell'inventariazione dei dipinti e delle suppellettili di proprietà dell'Accademia degli Euteleti. Tale operazione sarà realizzata in collaborazione con la Sovrintendenza ai Beni Culturali di Pisa.

Sistema museale di San Miniato

Anche per quanto riguarda l'anno 2021 l'Accademia ha aderito al Sistema Museale di San Miniato.

FINITO DI STAMPARE
NELLA TIPOGRAFIA BONGI
SAN MINIATO (PI)
DICEMBRE 2021

